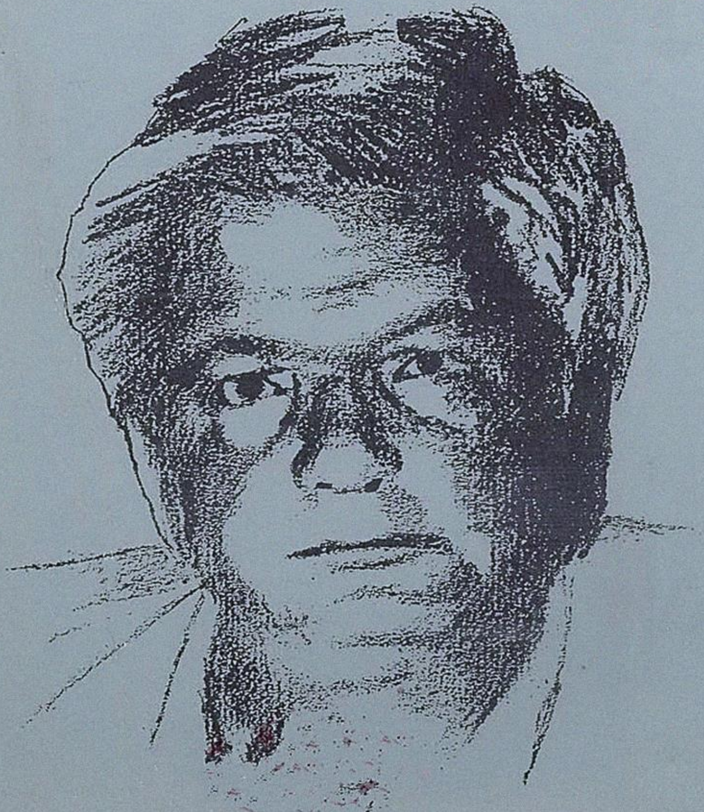
غالب هلسا

أدباء علّموني ... أدباء عرفتهم



غالب هلسا

أدباء علموني... أدباء عرفتهم

جمع وتحقيق

ناهض حتر

أدباء علموني .... أدباء عرفتهم

٩٢٨
غال غالب هلسا
أدباء علموني: أدباء عرفتهم / غالب هلسا. عمان دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦ .
( ) ص
ر. إ. (١٩٩٣/١١/١٢٧٨)
١- الأدباء - تراجم
أ- العنوان
(تمت الفهرسة من قبل المكتبة الوطنية)

الطبعة الأولى

١٩٩٦

دار التنوير العلمي للنشر والتوزيع

ص ب ٤٢٣٧ المحطة
عمان ١١١٣١ الأردن

هاتف ٨٩٩٦١٩ (٩٦٢٦) ++
فاكس ٨٩٩٦١٩ (٩٦٢٦) ++

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المركز الرئيسي
بيروت، ساقية الجنزير، شارع برلين
بناية برج الكارلتون

هاتف ١/٨٠٧٩٠٠
ص ب ٥٤٦٠-١١
تلكس: 40067 LE/DIRKAY
برقياً موكيالي

المحتويات

هذا الكتاب

تحت عنوان « أدباء علموني، أدباء عرفتهم »، نشر غالب هلسا عام ١٩٨٩ سلسلة من الحلقات في جريدة « الثورة » السورية. ويبدو أن هذه الحلقات كانت جزءاً من مشروع كتاب لم يقيض للكاتب إنجازه في حياته التي اكتملت دورتها في ١٩٨٩/١٢/١٩.

لقد جعلنا الحلقات تلك في ست فصول هي:

١ – الزير سالم.

٢ – روبرت لوي ستيفنسن.

٣ – هيمنجواي.

٤ – جون دوس باسوس.

٥ – فوكنر.

٦ – عبد الله بن المقفع.

كما اخترنا من مقالات الكاتب المنشورة في مجلات وصحف أخرى، موادّ تندرج، من حيث موضوعها وأسلوبها، في قوام الكتاب، وجعلناها في ستة فصول هي:

٧ – بين حسين فوزي وطه حسين.

٨ – إميل توما.

٩ – أحمد فؤاد نجم.

١٠ – عبد الرحمن الأبنودي.

١١ – يحيى الطاهر عبد الله.

١٢ – تيسير سبول.

وهكذا تكونت لدينا مادة كافية للقيام بنشر كتاب تحت العنوان الذي أراده الكاتب. ونعتقد أن الطبعات اللاحقة من هذا الكتاب، يمكن أن تضم فصولاً أخرى نشرها الكاتب في السياق نفسه، ولم نتمكن من الاطلاع عليها.

وبطبيعة الحال، فقد اقتضى منا نقل نصوص الكتاب من شكلها الأولي كمقالات صحفية، إلى شكلها النهائي هنا كفصول لكل منها وحدته الداخلية،

إجراء عملية تحرير كثيفة للمادة، وهي عملية اقتضت حذف بعض المقاطع، ودمج أكثر من مقال في فصل واحد، والربط بينها، ووضع عناوين فرعية ... الخ. هذا بالإضافة إلى محاولتنا ضبط النصوص ضبطاً لغوياً محكماً.

* * *

يمثل هذا الكتاب نوعاً أدبياً جديداً في الأدب العربي المعاصر إذ تتضمن فصوله ضرباً من سيرة ذاتية - فكرية / أدبية، ومعالجات نقدية معمقة، ومعالجات نظرية وثقافية وسيكولوجية، وتأملات في الحياة العربية، وتصاوير فنية لشخصيات أدبية وثقافية؛ كل ذلك في إطار نص واحد له الكثير من سمات النص الروائي.

إن شخصية غالب هلسا الفذة ومواهبه العديدة (روائياً وناقداً ومفكراً ومثقفاً مناضلاً) لا تظهر في مكان واحد، كما تظهر هنا، وهو ما يجعل قراءة هذا الكتاب مدخلاً ضرورياً للاقتراب من هذا العملاق الأدبي العربي: غالب هلسا.

يعطينا غالب هلسا في كتابه هذا، كما في كتبه الأخرى، القدرة على الإمساك بأعنة الحياة من جديد؛ ويحررنا من أفكارنا المسبقة وإحباطاتنا ويأسنا، وبالأخص من خضوعنا غير الواعي لتأثيرات الأيديولوجيات المعادية للإنسان. ويمكننا من إعادة اكتشاف أنفسنا وبيئتنا. وذلك في أسلوب يجعلنا نكتشف ثانية أن في القراءة متعة نادرة.

كذلك، فإن في «أدباء علموني، أدباء عرفتهم» منجماً للأفكار الأدبية الجديدة الحرة التي لا بد أن تثير في عقول الأدباء الشباب حشداً من الأسئلة الكبرى، وشهية البحث عن أدب جديد له مذاق التفاح وحدّ السكين.

وأخيراً، أود أن أشكر للصديق عمر شبانة أنه زوّدني بالمادة الأولية لهذا الكتاب، وللسيدين إبراهيم الحسنات وجهاد هديب أنهما ساهما في إنجاز هذا العمل.

ناهض حتر

الزّير سالم

بدأت ممارسة الكتابة وأنا صغير جدا. لا أذكر السن بالتحديد، قد يكون العاشرة. كنت استيقظ مبكرا جدا، قبل استيقاظ التلاميذ في المدرسة الداخلية، وأجلس لأكتب أحلامي. كانت أحلاما جميلة، ولكنني، وأنا في داخلها، كنت أعرف أنني أحلم. كنت إذا رأيت فتاة جميلة في الحلم أسرع وأعانقها، قائلا لنفسي: «لماذا أتردد؟ إنه مجرد حلم».

عندما أكتب ما حدث في الحلم أضيف إلى ما حدث رغباتي الخاصة التي لم تتحقق في الحلم. «ما المانع؟ إن أحدا لن يقرأ ما كتبت». كانت الكتابة عاري السري والخاص، ووسيلتي للخروج من الرتابة والملل. وحين قرأت (كافكا)، فيما بعد، انفجرت عوالم الحلم في داخلي، ولهذا كنت أفهم جيدا عبارة البير كامو: «كافكا دائما بإزائي».

لم يعلمني أحد الكتابة، ولم يشجعني أحد على المضي فيها. وكنت أقرأ لأكوّن أفكارا خاطئة لم يعن أحد بتصحيحها. كنت قد أعددت نفسي للبحث عن (أرسين لوبين) لأشاركه في مغامراته. كان صديقا، على نحو ما. وكنت أتصور أنه ينتظر قدومي. لم أعرف إلا فيما بعد أنه شخصية خيالية وأن (موريس لابلان) قد خلق هذه الشخصية قبل ولادتي بسبعين عاما. سألني اسكافي القرية، الذي كان يعيرني روايات (أرسين لوبين)، إن كان (أرسين لوبين) شخصية حقيقية. نبرة الشك في صوته جعلتني أفقد أعصابي، فأقسمت له أنه حقيقي، وأن أخي الأكبر، الذي يعرف اللغتين الإنجليزية والفرنسية هو الذي قال لي ذلك. لم يقل لي ذلك بالطبع، ولكنني كنت مستعدا لرواية كل الأكاذيب حتى لا يتحطم مشروع حياتي، أي الانضمام إلى (أرسين لوبين).

«نحن جيل بلا أساتذة»: هذا ما قاله القصاص المصري محمد حافظ رجب، رحمه الله. لقد علّمنا أنفسنا بأنفسنا. عندما قرأت (ألف ليلة وليلة) للمرة الأولى. كنت في الثانية عشرة ـ شعرت بغضب حقيقي لهذا التعصب الذي تمتلىء به ضد المسيحيين. فشحذت قلمي وكتبت رسالة عتاب، قصيرة ولكنها بليغة، إلى السيد البابي الحلبي، ناشر الكتاب الذي كنت أعتقد أنه مؤلفه، قلت فيها: إنه في هذه

المرحلة التي تواجه فيها الأمة العربية الاستعمار والصهيونية يجب على الكاتب أن يسعى إلى توحيد عنصري الأمة، المسلمين والمسيحيين، لا أن يفرقهما. تساءلت: من المستفيد من هذا التفريق؟ وأجبت: إنه الاستعمار والصهيونية.

بعد ذلك بسنين عديدة، وقد بدأت إقامتي الطويلة في القاهرة، شاهدت دار نشر البابي الحلبي ومكتبته. من الخارج كانت تبدو دكانا صغيرا معتما، تقع على بعد أمتار قليلة من الباب الرئيسي للجامع الأزهر. في عمق الدكان رأيت رجلا عجوزا يجلس إلى مكتب وهو يقرأ بعض الأوراق بين يديه. ذلك الرجل كان السيد البابي الحلبي. ساعتها وددت لو كنت حاضراً والسيد البابي يستلم رسالتي فأرى ردود فعله.

ولكن أليست لذلك ميّزة ما؟ أعني غياب السياق التاريخي للشخوص والوقائع وخلط الأزمنة والأمكنة واعتبار التاريخ واقعا يوميا يدور حولنا. ذلك ماحدث لي عندما قرأت حكاية الزير سالم.

قرأتها وأنا في التاسعة أو العاشرة من عمري. قرأتها في القرية ولا أدري كيف؟ إذ المفروض أن أكون في عمان، في المدرسة الداخلية. الأغلب أنني قرأتها في فترة الإجازة الصيفية. بدت لي أحداث السيرة قريبة في الزمان والمكان. فعندما قال لي من كنت أثق برأيهم إن جساس، قاتل كليب، هو الجد الأكبر للغجر انتقمت لمقتل كليب بطريقتي الخاصة. فكلما جاء الغجر إلى بيتنا حاملين طبولهم وزماميرهم، يتسوّلون أو يعرضون رقصاتهم، كنت أهمس بصوت خافت ـ حتى لا تسمعني أمي ـ بأقذع الشتائم ضد جساس. وكنت أندهش أن ذلك لم يكن يثير غضبهم، أو حتى انتباههم. المهم أن مأساة مقتل كليب كانت تعيش في داخلي كحدث يتطلب الانتقام، فالجرح ما زال طريا. ربما كانت تلك ميّزة فقدان السياق التاريخي؛ إذ ينطلق الخيال دون حدود، ونعيش التاريخ بكل تحيّزاته ومآسيه كأنه تحقق «الآن وهنا».

أكثر ما اجتذبني في السيرة، جليلة، زوجة كليب وأخت جساس، وبالتحديد ذلك الولاء المنقسم بين قبيلة زوجها القتيل وقبيلة أخيها القاتل. تصورتها مديدة القامة، صامتة، بجفنين ذابلين، ملتهبين قليلا، وعينين سوداوين، براقتين وواسعتين، وتقاطيع رقيقة حتى الشفافية، وذلك الصمت الحزين الوقور، وتلك السيطرة المحكمة على حركات الجسد، والصوت الهادئ.

لم تتشكل هذه الصورة من السيرة؛ إذ كانت تفتقد الملامح الواقعية في تصوير الأحداث والشخصيات، بل من الواقع ذاته. كان سكان قريتنا ينقسمون إلى قبيلتين كبيرتين: قبيلة إسلامية وأخرى مسيحية. قبيلة العوازم الإسلامية كانت تنقسم إلى قبائل أصغر حجما. وفي الفترة التي كنت أقرأ فيها سيرة الزير سالم كان هنالك خلاف ومعارك محدودة ـ بالحجارة والعصي ـ بين قبيلتين من قبائل العوازم.

ورغم أن المعارك كانت تتم بين راجلين لا فرسان، ولم تستخدم فيها السيوف، ولم يقع فيها قتلى، ولكنني رأيت فيها صورة لحرب البسوس. كانت زوجة شيخ إحدى القبيلتين المتحاربتين تنتمي إلى القبيلة الأخرى. وهذه المرأة هي التي أسقطت صورتها على جليلة. كنت أعرفها جيدا لأنها كانت أمي بالرضاعة. وكما أسقطت صورتها على جليلة استعرت شخصيتها وملامحها لبناء شخصية آمنة في روايتي (سلطانة).

الأغلب أن ما حدث بين القبيلتين كان مجرد احتكاكات لا أهمية لها. ولكنني شحنتها بمعطيات حرب البسوس، مما أضفى عليها أبعادا أسطورية. ولم تكن السيرة وحدها هي المسؤولة عن ذلك، بل كان كذلك شاعر القبيلة التي تنتمي إليها أمي بالرضاعة. كان أسود نحيلا، اسمه (ابونزّال) وكنا نسميه (الزقرت). كان قادرا أن يحيل أبسط الأحداث إلى ملاحم أسطورية. ها هو يصف إحدى تلك المعارك، فيقول:

أمْسِ الضّحى صَارَت الهيّةْ
«بِسهِيلَة» غِرب ماعين
والزّلِم كتّتْ مَعِ التّلْعَةْ
وتْقُول عَانةْ خنَازِير
واقع يا دَبْشِه يا بو الرّغْفَان
مِن ضَرْبِ عيالِ مَسَاطِير

ومعنى هذه القصيدة: ضحى أمس حدثت معركة غربي قرية (ماعين). أفراد القبيلة الأخرى هبطوا من الجبل كقطيع من الخنازير. همهم ملء بطونهم، فهزمهم رجال شجعان.

ردت عليه شاعرة من القبيلة الأخرى:

يا عمّي يا ممْسد الذّرْعَان
يَا للّي مِنِ الكَفَن مَا ليهَا
يَا حِيفي عَليكُمْ لاَ يَا الشّيْخَان
وعلّومكُمْ اليُومْ كَذّابَة
يَوم تِكتّون معَ التّلْعَةْ
وِلْويش العِز والبَابه!

إنها تصف الشيخ بالرجل الذي يكثر من مداعبة يديه، ويأكل القمح المجروش والمطبوخ باللبن الحامض دون أن يضيف إليه السمن، بأنه كاذب، يحول الهزائم إلى انتصارات ولا يكف عن الافتخار بها.

وهكذا أصبحت حكاية الزير سالم هي الحدث اليومي الذي أعيشه. وها هي ذيولها ـ الغجر كما كنت أعتقد ـ تعيش بيننا بفضائحها المدانة والمضحكة معا. كانت السيرة تجعل الواقع أسطورة وتجعل الأسطورة واقعا. منذ تلك اللحظة وحتى الآن وأنا أعيش ذلك اللبس بين الواقع وإمكاناته الخيالية. الواقع يخفي سرا على الدوام، وهذا ما يجعله متأهبا في كل لحظة لأن يكشف عن عالمه السري الغرائبي.

ما زلت حتى الآن أخشى أن أعيد قراءة حكاية الزير سالم. أخاف أن تفقد الأسطورة قدرتها على الالتحام بالواقع فأفقد لحظة البداية، فيصبح العالم مجرد تراكمات عرضية ورتيبة، تفتقد السر، وتفتقد العالم الغرائبي الذي يختبئ خلفه.

لم يكن ذلك هو الأثر الوحيد لحكاية الزير سالم. عندما انحلت تلك السيرة في واقعي فإنها شحنت مَن حولي مِن الناس بملامح بطولية. توالي التشكل في داخلي، ولا تتوقف عن التشكل. قبل أن أقرأ الحكاية كنت أصدر حكمي على الناس من خلال حضورهم الآني. أما بعد ذلك فكنت أراهم عبر تاريخهم. لم يكن ذلك التاريخ مؤكدا حتى بالنسبة لي. كان مجرد معلومات، قد أكون فهمتها خطأً أو قد تكون كاذبة، أو ربما فسّرتها تفسيرا خاطئا، أعيد بناءها وأصنع لها سياقا. ينتج عن ذلك ان الناس ـ بالنسبة لي ـ دمجوا في تاريخ القرية وفي الأساطير القديمة. وإذا افتقد المشاهد اللقاء السعيد بين الأسطورة والواقع فلن يستطيع فهمهم بمجرد رؤيتهم

من الخارج، ولن يستطيع أن يحبهم، كما أحبهم أنا.

أذكر التحولات التي طرأت على (أبي نزّال) بعد أن كسد الشعر، ولم يعد أحد يكترث به. أصبح لصا يسرق الخراف والجديان عندما تغفل عيون الرعيان وعيون كلابهم. ولكن رجال الدرك يمسكون به أحيانا وهو متلبس، فيضعون جلد الجدي وأمعاءه على رأسه ويدورون به في شوارع القرية. فتسير القرية وراءه ضاحكة متشفية.

رأيته عندما أصبحت اللصوصية حرفته. أصبح نحيلا، رثا. انطفأ البريق في عينيه الصفراوين، وأصبح شعره مجرد كليشيهات، يلقيه للارتزاق. ورغم ذلك ظل، بالنسبة لي، مندمجا بأسطورته التي شكلتها حكاية الزير سالم والواقع. أذكر أنه زارني مرة، وقد بدا في أقصى درجات تعاسته. صمت طويلا، ثم قال:

يا غَالبْ يَا مْفَرّش الدّيوَانْ
ودْلاَلِ كيفِ مبَاهير
واللّي مثْلَك خيّر يِطْرُونُه
لَنْ جوهْ ربعاً مِسَايِير

ثم توقف. لم تعد القافية تسعفه. توترت أصابعه وأخذ يفرك يديه، ثم قال:

بِالْكَرَمْ مِتَنَصّيك طلاب
ودّي بس سَعْفِيه

لم يكن ذلك شعرا، بل مجرد نداء استغاثة بائس. ملأت كيسا صغيرا من الدقيق، وأضفت إلى ذلك بعض السكر والشاي وجزءا من قروشي القليلة وأعطيته إياها. كان ذلك في الصباح. وجاءني عصرا يخفي شيئا تحت عباءته، تبين لي بعد قليل أنه فخذ خروف. قال لي: يا ابن أخي. ليس عندي بيت يليق بك لأعزمك عليه فجئت لك بهذا.

ورغم علمي أن اللحم مسروق، لكنني تأثرت كثيرا لهديته وأخذتها منه شاكرا.

* * *

سيرة الزير سالم أصبحت ـ عندي ـ بؤرة التقاط لمجموعة من الشخصيات الأدبية

ومفتاحا لفهمها. كما كانت دليلا لي في الأدب اليوناني. إن تلك الرغبة في الانتقام التي تعيش مع الشاب - الزير سالم - حتى موته، ومع الطفل يكبر ويقوى ساعده، وينتقم لأبيه كليب، رأيتها في مقتل (أغاممنون) وانتقام (أورست) و(ميديا). الأغلب أن هذه الأساطير اليونانية نشأت في ظرف اجتماعي شبيه بالظرف الذي دارت فيه حروب البسوس.

أذكر أنني عندما قرأت مسرحية (ميديا) لـ(يوربيديس) ظللت ثلاثة أيام أعيش عالم تلك المسرحية وقد انفصلت تماما عن الواقع. حدث لي ذلك مرة أخرى عندما قرأت روايتي نجيب محفوظ (خان الخليلي) و(السراب).

لا أدري الآن إن كانت جليلة قد طوت قلبها على تلك الرغبة الهائلة بالانتقام لزوجها، وهل صبرت حتى كبر ابنها، وقد أخذت تغذيه بتلك الرغبة، أم أنها كانت تعيش ذلك الانقسام بين ولاءين. لا أستطيع الإجابة، ولكنني أسقطت هوسي بالانتقام لمقتل كليب عليها، ذلك الهوس الذي جعلني أطارد من كنت اعتقد أنهم أحفاد جساس بالشتائم أينما رأيتهم. كنت أريدها أن تكون مشحونة بتلك الرغبة الهائلة التي لن يطفئها إلا مقتل جساس.

الآن أستعيد موضوعية كنت افتقدها. فعندما قرأت في كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه، ذلك الفصل المعنون بأيام العرب اكتشفت أن حرب البسوس التي دامت أربعين عاما كانت معارك محدودة، وكان ضحاياها قليلين جدا. ومن قراءتي في كتب أخرى أن كليبا كان طاغية، حتى قيل إن الحر لا يعيش في أرض تخضع له. هنا يتجسد لي جساس في ضوء جديد: ذلك الرجل الذي أراد أن يحمي امرأة مسكينة تملك ناقة وحيدة، اغتصبها كليب، فقام جساس بقتل الطاغية الذي لا يرحم.

وتتهاوى الأساطير المنسوجة، وحكايات أهل قريتي عن الزير سالم. قيل إنه بصق في يد واحد من قوم جساس، فاخترقت تلك البصقة، كأنها رصاصة، يد ذلك الرجل. وتبدو صرخته «كليب حي» مشؤومة حقا. كما لم تعد تثير حماسي تلك التحليلات، بما فيها تحليلات صديقي شوقي عبدالحكيم الذي يرى أن أحداث حرب البسوس دارت على ضفتي الأردن، وأن أبطالها تركوا أثرهم العميق في المنطقة، بما في ذلك المدن. فالقدس (جروسالم) هي مدينة سالم.

ولن أعود لقراءة هذه السيرة لأنني أعتقد أنها سوف تملؤني بالضجر. فأية حرب تافهة، بمقاييس عصرنا، تلك التي لا يقتل فيها إلا أفراد معدودون. ولكن جليلة تعود إلي فجأة. فمنذ أيام كنت أقلب صفحات كتاب (الأغاني)، فوجدت النص التالي:

«لما قتل جساس... كليباً... اجتمعت نساء الحيّ للمأتم، فقلن لأخت كليب: «رحّلي جليلة عن مأتمك، فإن قيامها فيه شماتة وعار علينا عند العرب» فقالت لها: «يا هذه اخرجي عن مأتمنا، فأنت أخت واترنا وشقيقة قاتلنا»؛ فخرجت وهي تجر أعطافها؛ فلقيها أبوها مرة، فقال لها: «ما وراءك يا جليلة؟» فقالت: «ثكلى العدد، وحزن الأبد، وفقد حليل، وقتل أخ عن قليل؛ وبين ذين غرس الأحقاد، وتفتت الأكباد». فقال لها: «أو يكف ذلك كرم الصفح وإغلاء الديات؟». فقالت جليلة: «أمنية مخدوع ورب الكعبة! بالبُدن تدع لك تغلب دم ربها!» ولما رحلت جليلة قالت أخت كليب: «رحلة المعتدي وفراق الشامت، ويل غدا لآل مرة، من الكرة بعد الكرة»، فبلغ قولها جليلة، فقالت: «وكيف تشمت الحرة بهتك سترها وترقب وترها! أسعد الله جد أختي، أفلا قالت: «نفرة الحياء، وخوف الاعتداء!»، ثم أنشأت تقول:

فِعْلُ جَسّاسٍ عليَ وَجْدِي بهِ   قَاطعٌ ظَهْرِي ومُدْنٍ أجَلي
يَا قَتيلاً قوّضَ الدّهرَ به   سقفَ بيتي جميعاً مِنْ عَلِ
هَدّمَ البَيْتَ الذي استحدثته   وانثنَى في هَدْمِ بَيْتِي الأوّلِ
خَصّني قَتْلُ كُلَيْب بِلَظى   مِن وَرَائِي ولَظىً مُسْتَقْبَلِ
يَشْتَفِي الـمُدْرِكُ بالثّأرِ وَفِي   دَرْكِي ثَأرِي لِكُلّ المثكل
لَيْتَه كانَ دَمِي فاحتلَبُوا   بَدَلاً مِنْهُ دَماً مِن أكحلِي
إنني قاتلةٌ مقتولةٌ   ولعلّ الله أنْ يرتاحَ لي

روبرت لوي ستيفنسن

استعيد الآن واحدة من أجمل متع الحياة، أعني قراءة روايات (ستيفنسن): (جزيرة الكنز) و(السهم الأسود) و(سيد بالانتين) و(المخطوف) و(كاتريونا) ومجموعته القصصية (ألف ليلة وليلة). عبره استرجع أجمل ما في طفولتي، التي كانت تختنق بالرتابة والملل وعنف الكبار وضيق أفقهم. كان (ستيفنسن) واحة في وسط تلك الصحراء يجتاحني عبقها فيعود إليّ انتشاء الرعب اللذيذ الممتع.

أذكر أنني كنت في الثانية عشرة من عمري، أسكن في بيت أخي في (مأدبا)، البلدة الواقعة في جنوب عمان، في بيت متوحّد، خارج البلدة. كان الوقت شتاء (ستيفنسن يرتبط في خيالي بليالي الشتاء الموحشة) والجميع قد ناموا. حملت السراج - لم تكن الكهرباء قد دخلت البلدة بعد - ووضعته قرب الفرشة الملقاة على الأرض وأخذت أقرأ رواية (السهم الأسود)، وهي ثاني رواية أقرأها له. الأولى كانت (جزيرة الكنز).

لم أكن أقرأ النص الأصلي للرواية، بل طبعة مبسطة لها بقلم من يدعى (مايكل وست). ورغم ذلك التبسيط الذي جعل ابن الثانية عشرة قادرا على فهمها فإنها لم تفقد الكثير من روحها وجوها.

كنت أعيش، في تلك اللحظة، ديكورا ومؤثرات صوتية مناسبة. الصالة - الصالون الطويل الضيق، الغارق في نصف العتمة، الممر الأسود المؤدي إلى المطبخ، وصوت الريح في الخارج أنينا متصلا، ملحّاً، والصمت المسكون بالتربص. في ذلك الجو بدأت قراءة الرواية.

كان المشهد في ساحة كنيسة قروية مجاورة لغابة كبيرة كثيفة. وكان الوقت عصرا، أشعة الشمس واهنة، تضيء ولا تدفأ. الحديث الذي يدور بين الرجال الواقفين في حوش الكنيسة لم أعد أذكره، ولكن المشهد يحدده. حديث ليست له أهمية خاصة. صورة فوتوغرافية قديمة كمشهد علق بالذاكرة وثبت دون حركة.

عبر تلك النعومة الرتيبة ينطلق سهم من الغابة، يصيب أحد الواقفين في ظهره. يتشنج وجهه من الألم ويهوي. ينتزع الواقفون السهم من جسد الرجل فيفارق

الحياة. وفي اللحظة ذاتها تطايرت العصافير فوق حافة الغابة فزعة، ثم سكنت.

أسرع بعض الواقفين نحو الغابة، بحثوا عن الرجل، ولكنهم لم يعثروا له على أثر، وعادوا خائبين.

ثم أغلقت الرواية وأطفأت السراج وأحكمت اللحاف حولي. ولكنني لم أنم. منعني الذعر من ذلك. شرح هذا الخوف يبين واحدة من الروابط العميقة التي تربطني بعالم (ستيفنسن)، وقد تكشف إحدى سمات أدبه، رغم أن الدراسة الموضوعية لأدب ستيفنسن ليست هدفي هنا.

كان ذلك الخوف ممتعا، تلك المتعة التي أسماها أرسطو بالتطهير، أو هذا على الأقل فهمي للتطهير الأرسطي. ولإيضاح ذلك، فإن القارئ عندما يستعيد المشهد، كما كتبته، فإنه سيشعر أنه أمام مشهد تكرر عشرات المرات، مشهد عاجز عن إثارة ذلك الإحساس الجمالي، الذي أسميناه الخوف الممتع.

وهذه هي ميزة (ستيفنسن). أعني شحن المكان بروح تلمس القارئ وتفيض عليه. إنه يجعلنا نستعيد إحساسا قديما - قدم طفولتنا وطفولة الإنسانية - حيث الأماكن تمتلك روحا، وحيث الظاهر هو غطاء مموّه للواقع. فكما في حكايات الطفولة نكتشف وراء المرأة الجميلة غولة، كذلك ينفجر السطح الهادئ والمسالم للعالم بالرعب.

ما زلت أذكر، منذ زمن بعيد، ذلك المشهد في (جزيرة الكنز). الراوي، الصبي (جيم)، يحكي المشهد الذي يراقبه، وهو مختبئ: (لونغ جون سيلفر) وهو يصفّي جسديا البحّارة الذين رفضوا أن ينضموا إلى عصابته. بعد هذا المشهد الدامي يطالع (جيم) العشب فيراه غريبا. لا أذكر الآن بدقة ماذا كانت أحاسيس (جيم)، وهو ينظر الى العشب، ولكنني أذكر جيدا الأحاسيس التي انتقلت إلي من خلال الفتى. بدا العشب لي وهو يتماوج ببطء بفعل نسمات بحرية، وشمس استوائية تنصب عليه، وكأنه يبوح بالسر الذي يختزنه، كأن روح الشر الكامنة في جذوره أخذت تصعد كظل متموج شفّاف، فتصبغ العشب الفاتح الخضرة بقتامة تلمس ذلك العشب ثم تنفلت في الجو لتتعلق بالأشجار العملاقة.

إن أعظم الروايات هي تلك التي اندرجت في تلك المقولة الهيغلية: الظاهر المخادع

والواقع المختفي المنتظر للاكتشاف. تلك المقولة هي أيضا بنية الرواية - (جزيرة الكنز): الظاهر يخفي واقعا مناقضا. فعمدة القرية القاتم يتكشف عن طيبة تقترب من السذاجة. أما (لونغ جون سيلفر) فلا يضعنا فقط أمام رجل يغلّف حقيقته الرهيبة بمظهر الطيبة، بل يضعنا أمام ظاهرة من ظواهر الطبيعة تتكشف ببطء عن سرها الملحمي. أما التوفيق الظاهري في اختيار طاقم السفينة وملاحيها فيتكشف عن إدماج عصابة من القراصنة في جسم العاملين الطيبين.

إن (سيلفر) يتحرك على المستويين - الظاهري والحقيقي - بالقدرة على الإقناع نفسها.

أذكر أنني في فترات من حياتي كنت أتسلل من عالم الظاهر إلى الرعب الممتع الكامن وراء المظاهر الخدّاعة. يتم ذلك من خلال اختيار ديكور مناسب، أستعيد به تلك الليلة الباردة في بيت أخي المنعزل في بلدة مأدبا، كما أستعيد صوت العواصف الثلجية وهي تهدر حول بناء المدرسة الداخلية، وأنا في سريري أحاول أن أستجلب الدفء، واستعيد في داخلي تلك القصة التي قرأتها لـ(ستيفنسن)، وعنوانها، كما أعتقد، (نادي الانتحار). والقصة تحكي عن مجموعة من الشخصيات التي تشعر بملل لا حل له، والتي تحاول الخروج من ذلك الملل من خلال لعبة، على الخاسر فيها أن ينتحر.

كان ذلك يحدث في القاهرة، في فصل الشتاء. أحصل على إجازة لمدة أربعة أيام أو خمسة. أعتكف في البيت، في السرير بالتحديد، وأطلب إلى الخادمة ألا تفتح الباب، وانصرف إلى قراءة الروايات البوليسية وروايات الرعب. أغوص في ذلك العالم إلى أن يشلني الخوف، فلا أستطيع إطفاء الضوء إلا بمجاهدة. ثم أركن، في الظلمة، إلى ذلك الشعور المخيف الممتع، إحساس الطفل بعالم مسكون، وإحساس الفنان الذي يكتشف أبعادا جديدة للواقعة اليومية العادية: بعد الدلالة، وبعد الارتباط بمنظومة من الوقائع لتشكل بنية، وبعد الوجود الإنساني في العالم الخ... وشعورا بالطابع البوليسي المزدوج للعالم، أي تلك الحرية الداخلية التي يمتلكها الفنان عندما يعيد صياغة العالم المحيط به.

نعود إلى تلك الجوهرة (جزيرة الكنز). أكثر الشخصيات فيها انطباعا في ذهني -

وربما في أذهان القراء أيضا ـ هي شخصية (لونغ جون سيلفر). لقد تم بناء هذه الشخصية انطلاقا من مستويين:

ـ مستوى البناء الملحمي.

ـ مستوى التفاصيل اليومية.

ولقد رسخت شخصية (سيلفر) بهذين المستويين في ذهني منذ عهد الطفولة حتى الآن، كما لم ترسخ شخصية روائية أخرى.

على المستوى الملحمي بدأ البناء منذ البداية، عندما تحدث عنه قبطان القراصنة المشرف على الموت، والذي كان يعيش في الفندق الصغير الذي تملكه أم الفتى (جيم). قال القبطان للفتى (جيم): افتح عينيك جيدا واحذر رجلا بساق واحدة.

أصبح ذلك الرجل وهما متسلطا عند الفتى. كان يراه في أحلامه صورة مليئة بالفزع، يرى تلك الساق ضخمة، هائلة، وقد نبتت تحت جذعه، في منتصف المسافة بين الساقين، أو في أماكن أخرى غير متوقعة. ثم تتابعت الأحداث المرعبة فنسيه الفتى. ثم استعاده عبر الأسطورة، وهو ينام في صندوق التفاح، ثم يستيقظ على حديث (سيلفر) وهو يروي سيرة حياته كوسيلة لإقناع البحارة الأبرياء بالالتحاق بعصابته. يقول: الشيطان نفسه كان يخاف أن يعيش بين بحارة (فلنت). ولكنهم، عندما أكون بينهم، يصبحون حملانا وديعة.

يسأله أحد المستمعين: هل كنت أنت قبطان سفينة القرصان؟

فيقول (سيلفر): لا. كان (فلنت) هو القبطان بسبب ساقي المقطوعة. ويقول (بن غن) عن (فلنت): كان أشجع الرجال، لم يكن يخاف أحدا سوى ذي الساق المقطوعة.

وعندما سأل أحد الحاضرين (سيلفر): ماذا يفعل لو أن زوجته خانته وهربت بنقوده؟ أجاب: إن من يخونني لن يستمر في الحياة.

إن تاريخا أسطوريا من الموت والقتل والثروة الهائلة يتكشف ليجسّد ذلك البطل الأسطوري.

لقد اتبع (ستيفنسن) هذه التقنية ذاتها في رواية (كاتريونا)، وهي الجزء الثاني من

رواية (المخطوف). ولكنه استخدمها بكثافة أشد. الرواية تحكي عن صراعات بين قبائل سكوتلندا، وصراع هذه القبائل مع الدولة. لقد كان كشفا مدهشا، بالنسبة لي، ذلك الانتقال من أسطورة الشخصية الروائية إلى تجسدها الواقعي. لقد فتحت صدمة الانتقال عيني على مفارقة كنت أعيشها في فترة طفولتي بالقرية، تصورت أن أسطورة الرجل تعيش معه في كل لحظة من لحظات حياته. ومع الأسطورة، تصورت، الشكل المناسب ـ أعني الشكل الجسدي والسلوك. ولكنني كنت أفاجأ بأن الأسطورة عندما تتحول إلى رجل تضيع كل ملامحها المتخيّلة.

أذكر امرأة في القرية كانت موضوع صراع عدة عشاق، وقد كتبت فيها قصائد الغزل، ودارت الحكايات حولها. أتذكرها شرسة، تمازحني بفظاظة، ولم يكن فيها شيء من أسطورتها. سألت أمي مرة إن كانت هذه المرأة جميلة في صباها، فقالت: كانت مثلما هي الآن. لم تتغير كثيرا. بعد ذلك بدأت عملية أخرى. أخذت أصيغ تلك المرأة انطلاقا من أسطورتها.

هذا ما كان يحدث لي عند قراءة (ستيفنسن). لقد جعلني قادرا على الكتابة عن قريتي. وكان علي أن أنتظر طويلا حتى أجد هذه التقنية ذاتها عند (وليم فوكنر).

بنى (ستيفنسن) شخصية (سيلفر) على المستوى الثاني من خلال سلوكه الواقعي اليومي. يلتقي به (جيم) في إحد موانئ بريطانيا، فيجده رجلا كبير الوجه، ضاحكا على الدوام، حديثه ممتع، يمتلك مقهى يتردد عليه البحارة، وحوله مجموعة من الرجال يعاونونه. يسير مع (جيم) على الشاطئ فيروي له حكايات مسلية عن المراكب والبحر.

لم يخطر ببال (جيم) أن يربط بين هذا الرجل وبين الرجل صاحب الساق الواحدة، الذي حذّره منه القبطان. يتعرف (جيم) على قرصان جاء إلى الفندق الذي تديره أمه ليرغم القبطان على التخلي عن الخارطة التي تدل على الكنز. يراه (جيم) يغادر المقهى ويسير في الشارع بسرعة كبيرة، فيصرخ:

ـ الكلب الأسود. الحقوا به.

يسأله (سيلفر):

ـ ما هو الأسود؟

ـ الكلب الأسود.

ويحكي له (جيم) ما حدث بين القبطان والكلب الأسود. يقول (سيلفر) للشبان الذين حوله: «الحقوا به»، فينطلق اثنان وراء القرصان، ثم يعودان بعد قليل ويقولان إنهما لم يستطيعا اللحاق به. يقول (سيلفر) لصبيانه: لا أريد أشخاصا كهؤلاء أن يترددوا على هذا المقهى. وفجأة ينطلق سيلفر في ضحك متصل يجعل الدموع تسيل على خده. وبعد أن ينتهي من الضحك يقول:

ـ قرصان جالس في مقهاي وأنا مثل البقرة الهرمة، أطالعه ولا أفعل شيئا.

هذا وجه من وجوه الرجل الذي يمسك كل الخيوط بيده.

وجه آخر من وجوهه، تلك القدرة على التخطيط التي لا يمتلكها المغامرون والقراصنة الآخرون. لقد اتفق مع زوجته على بيع المقهى وعلى أن تذهب وتنتظره في إحدى دول أميركا الجنوبية، لأنه كان يعلم أنه لن يستطيع أن يعود إلى بريطانيا بعد أن يقضي على المجموعة الذاهبة للاستيلاء على الكنز.

ويمتلك (سيلفر) الصبر والدأب للوصول إلى أهدافه. لقد رسخت في ذهني، منذ الطفولة، هذه العبارة: «لقد كانت أدوات مطبخ السفينة نظيفة ولامعة على الدوام». إذ عمل سيلفر طباخا على السفينة. وفي تلك الفترة كان يعمل سرا على ضم البحارة الآخرين إلى عصابته.

وعندما نقارن (سيلفر) بالقراصنة الآخرين نلمس الفارق بينه وبينهم. لقد مات القبطان بسبب إدمانه على الخمر. وعندما أنذره الطبيب بأن الاستمرار في تناول الرَم سيقتله، لم يكن يمتلك الإرادة للتوقف، فمات. وهو يختلف عنهم في شيء آخر، قد يبدو تافها ولكنه بالغ الدلالة. يلاحظ (جيم) أن القراصنة يضعون أمامهم كمية من الطعام أكثر من تلك التي يحتاجون إليها. وعندما ينتهون يقذفون بالبقايا في النار المشتعلة. لم يكن هذا شأن (سيلفر) عندما عمل طباخا على ظهر السفينة.

لم يستسلم (سيلفر) لأي من العادات التي تدمر صاحبها. يقتل عندما يكون ذلك ضروريا للغاية، ولكنه لا يفعل ذلك استجابة لغضب أو لأن ذلك أصبح عادة. يقول عن القبطان إنه يحب القتل، أما أنا فأتفاداه كلما كان ذلك ممكنا. إذا أردت أن

أتخلص من شخص ما فالأفضل أن أخلّفه ورائي في جزيرة مهجورة.

جانب آخر من شخصيته هو إدراكه السريع أين يقف واتخاذه الموقف المناسب دون تردد. ففي اللحظة التي أدرك فيها أن قضيته خاسرة انضم إلى الجانب الآخر على الفور. لم يغضب أو يثور. كان كل شيء، بالنسبة له، لعبة يعرف شروطها ويتقيد بها. عندما سأله القبطان:

- أهذا (سيلفر)؟ ما الذي جاء بك؟

قال:

- إنني أعود إلى عملي يا سيدي.

كان (سيلفر) يقدّر أعداءه حق قدرهم. لم يثمل بالنصر. فعندما تخلّى الطرف الآخر عن البيت والطعام والخارطة التي تشير إلى مكان الكنز، وضع هزيمته في الحسبان، فاحتفظ بـ(جيم) حيا رهينة. القراصنة الآخرون كانوا يريدون قتله، رغبة في الانتقام، أما هو فكان يعلم أن هنالك احتمالا لأن تكون نهاية (جيم) هي نهايته. وعندما اكتشف الخديعة انضم إلى الجانب الآخر وشارك في قتل أفراد عصابته.

يتحدث (سيلفر) عن نفسه فيقول إنه عندما يعود إلى البر فإنه يأكل الطعام الجيد ويأوي إلى البيت المريح.

إننا مع قليل من التعديلات في هذه الشخصية نستطيع أن نتعرف على طينة أولئك الرجال الذين بنوا امبراطورية كبرى لا تغيب عنها الشمس.

إذا كنت قد تعلمت من سيرة الزير سالم كيف أرى الماضي في الحاضر فإنني قد تعلمت من (ستيفنسن) تقنية تلك الرؤية. ولكن، ما الذي جعل شخصية (سيلفر) ترسخ في ذاكرتي منذ الطفولة بكل هذه التفاصيل؟

لقد استخدم (ستيفنسن) تقنيتين في تصوير هذه الشخصية: الأولى، رؤيتها من خلال أسطورتها، وقد سبق أن شرحنا ذلك. والثانية تناقض الظاهر مع الحقيقة. فالشخصيات الأشد شراسة وقوة في هذه الرواية مصابون بعاهات: الأعمى، ومدمن الخمر، وذو الساق الواحدة.

ولكن ذلك لا يكفي لتفسير ذلك الأثر الساحق الذي تتركه شخصية (سيلفر)

عند قارئها. عليّ إذن أن أعود إلى ذاتي للإجابة عن السؤال السالف: لماذا تعيش هذه الشخصية في داخلي؟ أعتقد أن إعجابي بها يعود إلى ثرائها، وأهم من ذلك قدرتها على السيطرة على ظروفها. إن (سيلفر) تعبير عن توق الإنسان لأن يعيش حياته بجسارة وامتلاء دون التفات للعقبات التي تسد الطريق. إنها شخصية مشحونة بالتفاؤل وحب الحياة.

ما السبب الذي جعل (ستيفنسن) يضع (سيلفر) في الجانب الشرير إذن؟ عندما أقدم إجابة على هذا التساؤل فإنني لا أتحدث عن موقف سياسي أو رؤية أعلنها الكاتب، ولا أعني أنه كان واعيا لهذا الموقف وتلك الرؤية. ولكنه أمر يثير التساؤل أن ينسب الكاتب شخصية القبطان إلى بناة الامبراطورية عبر حديث شبان القرية الذين كانوا يستمعون إلى حكايات القبطان المخيفة. ثم يقوم الكاتب بتجسيد ذلك النمط في شخصية (سيلفر). أليس لذلك معنى الإدانة؟

لا أستطيع الإجابة عن هذا السؤال.

* * *

ماذا عن كتب (ستيفنسن) الأخرى؟ في هذه الفترة ذاتها قرأت روايته (الدكتور جيكل والمستر هايد). قرأت النص الكامل، وما زلت أذكر غلاف الكتاب. كان طبعة أميركية بحجم كتب الجيب، وألوان الغلاف قاتمة، تحيط بوجه (سبنسر تريسي). كما شاهدت الفيلم المأخوذ عن الرواية، والذي لعب دور البطولة فيه سبنسر تريسي. ولكن الرواية بكاملها غائبة عن ذاكرتي. أذكر فقط عتمة وضوءا أصفر شاحبا، وجوا إنجليزيا رسميا، ولا شيء غير ذلك. الأغلب أنها غابت عن ذاكرتي لأنني لم أكن قادرا، في تلك السن، على استيعاب أحداث وشخصيات على هذا المستوى من التعقيد.

ولكنني أذكر رواية (المخطوف) جيدا، وخصوصا الجزء الأول منها، عندما فقد الفتى، بطل الرواية، أبويه، ولجأ إلى عمه البخيل الذي باعه إلى قبطان إحدى السفن. أحببتها، غير أنها لم تخلّف في نفسي ذلك الأثر العميق الذي خلّفته (جزيرة الكنز).

هيمنجواي

كنا، كتاب الستينيات في مصر، مع هيمنجواي على موعد. كان التجسيد الأدبي، خاصة في مجال القصة والرواية، يطرح تحديات لم تستطع المدرستان الأدبيتان السائدتان آنذاك أن تردا عليها. اعني بالمدرستين: الرومانسية العربية التي بدأت بالمنفلوطي، والواقعية الاشتراكية العربية. كانتا في واقع الأمر وجهين لعملة واحدة: استعارة أنماط إنسانية أوروبية من البضاعة الكاسدة للأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر، والباسها ثيابا عربية. وفي قلب هذا الأدب كان وجها المومس ـ الفاسدة والفاضلة ـ ووجهها الهمجي النبيل ـ المظهر المنفر والقلب النبيل هما الأكثر بروزا.

كان أكثر ما يغرّبنا عن هذا الأدب هو عدم قدرته على الإقناع. أذكر أنني منذ كنت صبيا كنت أسعى لإضحاك زملائي بتقليد يوسف وهبي:

«حسبتك ملاكا نزل علي من السماء...»، «يا مراة الكل يا مزبلة»، «شرف البنت زي عود الكبريت»، «يا للهول»... أو أردد تلك الكليشيهات التي كانت تتكرر لما لا نهاية في الأفلام المصرية: «أنت مش إنسان... لا مش إنسان... أنت... أنت ملاك». أو «أنا بقول كده مش عشاني... لكن علشان اللي في بطني»...

هذه الثرثرة الانفعالية الزائفة (False Pathos) هي ما كان ينفّرنا من الأدبين الرومانسي والواقعي الاشتراكي. ورغم بعض الفروق بين هذين المذهبين فقد كانا يلتقيان في عدد من السمات الرئيسية في التناول والرؤية:

أولها: كلاهما التزم ـ في الغالب ـ بالمفهوم الأساسي للقص، أي النفاذ من الظاهر المضلّل إلى الحقيقة الواقعية، أي حيث تصبح القصة أو الرواية فنا لتصحيح مفاهيمنا عن الواقع.

ثانيها: لقد استعارت الرومانسية نماذجها الإنسانية من الأدب الأوروبي ، وهي نماذج ليست مأخوذة من الواقع، ولكن لاختيارها دلالة على هذا الواقع. وقد تبعتها الواقعية الاشتراكية العربية في ذلك مع تغييرات شكلية لا تصل إلى الجوهر: أعني الإنسان الواقعي الحي.

ثالثها: أن أيا من هاتين المدرستين لم تحاول أن تتجاوز المواضعة الاجتماعية السائدة. إن احتجاجهما على الواقع يعود، في الأساس، إلى كون هذا الواقع يتمرد على المواضعة الاجتماعية.

رابعها: وبسبب ما تقدم، كان ما يحدث متوقعا بعد فهم آلية الخيال المنتج لهذا الأدب والأفكار المضمرة لدى الكاتب؛،ولكن ما يحدث كان عاجزا عن الإقناع.

خامسها: أن اللغة والمكان في هذا الأدب اتسما بخطابية وفخامة لاتجعلاننا نتعرف فيهما على الواقع، بل تدعواننا إلى الهروب منه. في العمق كان مفهوم هذا الأدب تعليميا يخضع الواقع لأفكار ثابتة على الحياة أن تطيعها.

لا بد لنا من إيراد هذه المعطيات حتى نستطيع تقييم الدور الذي لعبه (هيمنجواي) في الكتابة الجديدة التي حاولت أن تتجاوز هاتين المدرستين، المسألة الرئيسية، هنا، هي ذلك الانتقال من المظهر إلى الواقع، هذه المسألة التي تحتل مكانة مركزية في الوظيفة المعرفية للأدب. وهذا الانتقال مسألة معقدة، لا مجال الآن للخوض فيها. يكفي أن نقول هنا إن هذا الانتقال في المدرستين السالفتين كان يتم بشكل ميكانيكي، وأعني بذلك:

- أن توافر مظاهر معينة كان يؤدي بشكل تلقائي إلى حقيقة محددة. مثلا وجود الشاب الوسيم والملهى الليلي والراقصة سيكشف عن حقيقة بنات الليل: نساء يضحين بكل شيء، حتى بحياتهن، من أجل الرجل الذي يعشقنه. وكذلك المظهر الرث للعامل سوف يكشف عن مناضل مستعد للتضحية.

- النمطية، وبالتالي التكرار في المظهر والحقيقة، في الشخصيات والمواقف.

الأسوار

هكذا جاء (هيمنجواي) بالنسبة لهذا الجيل، ليطرح حلولا لعلاقة الأدب بالواقع، حلولا تتصل بالتقنية الأدبية، وأخرى تتصل برؤيتنا للعالم.

يمكن تلخيص هذه التقنية بنظرية (هيمنجواي) التي أصبحت تسمى بجبل الجليد العائم. جبل الجليد العائم في المحيط يظهر فوق سطح الماء خمسه في حين أن أربعة أخماسه منغمرة تحت الماء. الكتابة هي ذلك الخمس البادي للعيان. ولكن شرطها أن

تحيل ذلك الجزء المختفي إلى القارئ. إن عليه أن يكشف ذلك الجزء الغائب.

كيف يرى (هيمنجواي) ذلك الجزء الظاهر من جبل الجليد، او بكلمة أخرى كيف يرى الكتابة؟

الكتابة هي رؤية بصرية تكشف كثافة الانفعالات الكامنة وراءها. العين، مثلا، تشاهد يدين تمسكان بمسند الكرسي، ترى أنهما تمسكان بقوة بالمسند وقد ابيضّت تلك البروزات التي تصل الأصابع بالكفين، فيكتشف القارئ أن الرجل متوتر.

والكتابة كذلك هي مجموعة من المعلومات المحايدة نستطيع أن نتبين خلفها التكوين الروحي للإنسان، أو التوتر الكامن في الموقف. لنأخذ مثالاً شخصية روبرت كوهين في رواية (الشمس تشرق أيضا). (كوهين) شاب يهودي أمريكي يعيش في باريس. له عشيقة، «أحب أول امرأة كانت لطيفة معه». يرفض أن يتزوجها. العشيقة تفسّر ذلك الرفض بأن (كوهين) يريد أن يقول، عندما يعود إلى أمريكا: كانت لي عشيقة في باريس، لا زوجة. وقد تدرب (كوهين) على الملاكمة وأزال الوتيرة الأنفية، كما يفعل الملاكمون المحترفون. في فترة لاحقة سأل عنه مدربه. قال: كنت اتنبأ له بمستقبل جيد في الملاكمة. ماذا حدث له؟ وعندما سئل (كوهين) عن ذلك قال إنه لم يكن ينوي احتراف الملاكمة. لقد تعلمها ليدافع عن نفسه إذا وجّه إليه إنسان ما إهانة.

من خلال هذه المعلومات الحيادية استطاع (هيمنجواي) أن ينفذ إلى عمق التكوين الروحي لليهودي، ذلك الذي لا يستطيع أن يعيش باطمئنان إلا خلف أسوار (الغيتو). إن أعمق ما يشعر به اليهودي هو أنه يعيش في وسط عالم معاد، لذلك يحاول دائما أن يجد سورا يختبئ وراءه. أذكر مرة أن الصديق عبدالوهاب المسيري أشار في إحدى محاضراته إلى هوس الدولة الصهيونية بالأسوار: خط بارليف؛ حائط المبكى؛ الخط المكهرب على حدود الأردن؛ الخط المكهرب على حدود لبنان... الخ.

لقد تعلم (كوهين) الملاكمة ليخلق سورا يحميه. وأقام تعويضا عن عنانته الروحية بناء تاريخ خارج سياق (الغيتو) ـ أن يكون له عشيقة في باريس... له عشيقة، ولكن الراوي يقول: «إنني متأكد أنه في حياته كلها لم يعرف ما هو الحب». وهو يسعى دائما لاكتساب المهارات والتفوق فيها، ليحمي نفسه أيضا. فلقد تعلم (لعبة البريدج)

وتفوق فيها، ورغم أنه لم يكن بحاجة إلى المال فقدكان يقول إنه يستطيع أن يعيش من هذه اللعبة إذا ألجأته الضرورة إلى ذلك. المهارات والتفوق فيها، بالنسبة لليهودي، سور آخر يقيمه حول نفسه.

ليس في نيتي، هنا، أن أورد تحليلا وافيا لشخصية (روبرت كوهين). أريد فقط أسلوب (هيمنجواي) ورؤيته في الكتابة. إنه يرصد مظاهر العالم الخارجي، وفي أثناء ذلك يتيح للقارئ أن يكتشف الخلفيات الروحية والنفسية لشخصياته. ومن الطبيعي ألا يتساوى القراء في القدرة على هذا الكشف. لقد قيل ـ لا أذكر أي ناقد قال ذلك ـ إنه كلما كان قارئ (هيمنجواي) أكثر ذكاء، استطاع أن يكتشف خلفيات مواقف (هيمنجواي) وشخصياته بشكل أعمق.

بهذا يستطيع القارئ أن ينشئ بنية متكاملة موازية للبنية الروائية. إن وراء الأسوار التي أقامها (روبرت كوهين) ليحمي نفسه من عدوانية العالم الموجهة إليه عدوانية في داخله وتعصبا لا سبيل إلى التغلب عليهما، «فهو يلح ويمضي في الإلحاح على فكرته»، فتجد «نفسك تعود إلى النقطة التي انطلقت منها».

من المتوقع بالطبع أن تثير هذه الصورة المنفرة لليهودي غضب الصهيونية العالمية، وأن تسعى لمحاربتها. ففي الفيلم المأخوذ عن الرواية يصبح (روبرت كوهين) (روبرت كولينز)، ونراه في الفيلم شابا بالغ الوسامة، وبدلا من (كوهين) الثقيل الظل نجد (كولينز) الخفيف الظل إلى درجة الافتعال.

المصير

لنحاول الآن أن نقدم مثالا سريعا عن العالم البصري والحوارات المقتضبة التي تبدو عادية للغاية عند (هيمنجواي)، وعن الانفعالات القوية والتكوينات الدرامية الكامنة وراءها. سوف يكون المثال قصته القصيرة (تلال كالفيلة البيضاء).

تقدم القصة وصفا محايدا للمشهد الخارجي: محطة القطار والبار في منطقة تشرف تلالها الطويلة البيضاء على وادي ألايبرو، والمحطة تقع بين خطين من السكك الحديدية. ظل المبنى يتمدد على الأرض، والجو حار جدا... على الطرف حقول قمح وأشجار، وظل سحابة يسبح على حقل القمح... وهكذا يمضي الوصف للمشهد

الذي تقع الأحداث في قلبه، دون أن تندمج في الأحداث. إنها تحاذيها فقط.

يظل هذا المشهد، بالنسبة لي على الأقل، غير مستنفذ. إنه قادر على أن يكون مسرحا لأحداث لا نهائية. إنه ينفصل عن بنية الحدث لأعيشه كمشهد خاص بي. ولكنني ـ وهنا المفارقة ـ لا أستطيع استعادة الحدث دون استعادة الصور الخارجية للمشهد. ولا أود أن أستفيض هنا، في رؤية (هيمنجواي) للمكان لأن ذلك سيصبح موضوعا آخر. ما أود أن أؤكده فقط هو هذه الرؤية الحيادية للمكان.

أما الحوار ـ وهو الحدث في هذه القصة ـ فيبدو في أحد مستوياته مرتبكا وغير واضح. الحوار يدور بين رجل وامرأة ينتظران وصول القطار بعد أربعين دقيقة. المرأة تقول إن التلال «تشبه الفيلة البيضاء»، فيقول الرجل إنه لم يسبق له أن رأى فيلة بيضاء. فتقول المرأة:

ـ لا. لا يحتمل أن تكون قد رأيتها.

يرد الرجل:

ـ ولم لا؟ ربما رأيتها. قولك (لا يحتمل) لا يعني شيئا.

وعندما تقول المرأة إن الأشياء التي طال انتظارها لها طعم عرق السوس، مثل مشروب الأبسنت، يقول الرجل: أوه، كفى...

تقول المرأة:

ـ أنت بدأت. كنت مستمتعة. كنت أمضي وقتا رائعا.

ـ حسنا. فلنحاول أن نقضي وقتا جميلا.

ـ موافقة. كنت أحاول جهدي. قلت إن التلال تشبه الفيلة البيضاء. ألم تكن هذه ومضة من ومضات الخيال؟

بعد قليل يقول الرجل إنها عملية بسيطة. فتح ثقب صغير ليتمكن الهواء من الدخول. ويدور حوار حول هذه العملية تنفجر إثره المرأة قائلة:

ـ أرجوك، أرجوك، أرجوك، أرجوك، أرجوك أن تسكت.

ولكن القارئ الذكي يستطيع أن يقيم بنية متكاملة كامنة تحت هذا الحوار

المتقطع. فالرجل يحاول أن يقنع المرأة بإجراء عملية جراحية تشعر المرأة أنها قد تؤدي إلى موتها. الرجل يحاول أن يبسّط المسألة ويردف ذلك بوعود كثيرة:

- نستطيع أن نمتلك كل شيء. باستطاعتنا أن نمتلك العالم كله... أن نذهب إلى كل مكان في العالم.

وعندما توافق المرأة على إجراء العملية الجراحية فإنها تشعر أنها بذلك مدفوعة إلى الموت. تقول إنها موافقة على العملية لأنها لم تعد تكترث بحياتها.

يقول الرجل: ولكن حياتك تهمني. فتقول المرأة:

- آه، صحيح. غير أنني لا أكترث لحياتي. سأفعله وسيكون كل شيء جميلا.

يقول الرجل: لا تجري العملية إن كنت تشعرين هكذا.

فتقول:

- سنمتلك كل هذا؟ بوسعنا أن نملك كل شيء، ومع ذلك نجعل المسألة أكثر استحالة يوما بعد يوم.

هنا يتكشف لنا موقف مرعب: زوج يدفع زوجته إلى إجراء عملية جراحية قد تودي بحياتها، وهي تحاول أن تفلت من الموقف بسلوك هستيري، والزوج يلاحقها دون توقف ليجعلها تقبل موتها برضى، وينتهي الأمر بقبولها للموقف وبصرخة احتجاج تطالبه بالصمت.

هذه صورة موجزة عن أسلوب كتابة (هيمنجواي).

* * *

شيء آخر في كتابة (هيمنجواي) ترك أثرا عميقا لدي، ولدى جيل الستينيات في مصر، وذلك وصفه للنشاطات الإنسانية مثل صيد الوحوش والسمك والعمليات الحربية ومصارعة الثيران وغيرها. إنه يفعل ذلك بتمكن الخبير العارف لأسرار تلك الأفعال وتقنياتها الدقيقة. إن المدرستين العربيتين الرومانسية والواقعية الاشتراكية كانتا تقفزان فوق تلك النشاطات لعدم أهميتها في البناء القصصي والروائي، ولأن المؤلف لم يكن يكترث بمعرفتها. إن ما قدمه (هيمنجواي) أكثر من أي كاتب آخر هو دمج تلك الأفعال الإنسانية في بنية العمل الأدبي، بل وجعلها فعلا دراميا بذاتها.

إن وصف هذه الأفعال يحتل قدرا كبيرا من أعمال (هيمنجواي). فماذا يبقى من (الشيخ والبحر) إذا حذفنا تقنيات عمليات صيد السمكة العملاقة، والشيء نفسه يقال عن مصارعة الثيران ورواية (والشمس تشرق أيضا)، وكذلك عن صيد الوحوش ورواية (تلال أفريقيا الخضراء) الخ...

* * *

الإنسان والموت

لقد فتح لي (هيمنجواي) الطريق لرؤية بصرية للواقع، ولفهم جديد للقصة والرواية كانت تفتقدهما الكتابات السابقة. كان المكان في السابق مجازا، صفات تشير إلى حالة ساكنة. أي أن المكان كان يفتقد خصوصية الفن ليدخل في إطار عمومية الدلالة. وجاء (هيمنجواي) ليعرّي المكان من الدلالة وليفتحه لنا بكل أبعاده البصرية.

كما علمنا (هيمنجواي) كيف نتخلص من اللغة الرومانسية المترهلة، اللغة التي لا تقول شيئا، وإنما تكتفي بغنائية زائفة. إن لغة (هيمنجواي) الشبيهة، بإيجازها وتركيزها، بلغة البرقيات كانت وسيلتنا للتخلص من لغة بلاغية مثقلة ومن لغة ينقصها العمق. إن لغة (هيمنجواي) البسيطة تكتسب زخمها من الجزء المحذوف المحال إليه القارئ، تلك الأخماس الأربعة المختفية من جبل الجليد العائم. ولعل أهم ما تعلمته من (هيمنجواي) أن أسلوبه لا ينفصل عن ذلك الجزء المختفي من الحكاية.

إن الخطأ الكبير الذي وقع فيه تلاميذ (هيمنجواي) هو ذلك الفصل بين أسلوب الكتابة والخلفيات الانفعالية التي وراءها. فهذا الأسلوب دون خلفياته سيصبح مجرد ثرثرة فارغة، أو في أحسن حالاته أسلوبا سقيما في القص. عندما سئل (هيمنجواي): هل في ذهنه حكاية متكاملة وراء المشاهد التي تشكّل قصته «القتلة»، أجاب: بالطبع. إنني لا أكتب قصة دون وجود الحكاية الكاملة التي تقوم عليها. أما عندما تصبح هذه المشاهد وبالأسلوب ذاته مكتفية بنفسها، لا تحيلنا إلى خارجها، فإنها تصبح مشاهد مملة، فقيرة، تحتاج إلى الاختصار.

ولكن إلى أي شيء يحيلنا الكاتب؟ ما هو الموقف الأساسي الذي تنطلق منه وتدور حوله كتابات المؤلف؟

نقول بإيجاز: إنه الإنسان في مواجهة الموت. إنه الجندي في معركة لا تنتهي. وليس هذا هو الوضع الإنساني السائد، بل هو الخيار الذي يجعل الحياة تستحق أن تعاش. خارج هذا الموقف لا يوجد إلا الضياع والعنانة.

إن الملامح التي أوردناها والتي تسم أسلوب (هيمنجواي) ورؤيته تكتسب دلالة إضافية عندما تنصهر في هذا الموقف. إن هذا الأسلوب الموجز، والحوار القصير المقتضب يشير إلى الشخصيات والمواقف التي يميزها الفعل الخطر، المجازف. إنها دائما تقول أقل مما هو مطلوب، ولكن ما تقوله يشي بانفعال المواجهة مع الموت. إن مصارع الثيران العجوز (مانويل) الذي أصيب وخرج من المستشفى لتوه، في قصة (الذي لا يقهر)، يقابل (ريتانا) ويرجوه أن يعيده إلى العمل، فيقول له:

- لم لا تحصل على عمل وتستقر به؟

يرد مانويل:

- لا أريد أن أعمل. أنا مصارع ثيران.

وقبل ذلك يقول له (ريتانا): كنت أظن أنك قُتلت.

فلا يرد. فيقول:

- سمعت أنهم قطعوا ساقك.

- لا. لقد شفيت وعادت كما هي.

ويتضح موقف مصارع الثيران عندما يعرض عليه (ريتانا) عملا بأجر بخس ولكنه شديد الخطورة، فيقول:

- ... كل الذين أتوا ماتوا بهذه الطريقة. إن (سلفادور) قد قتل بهذه الطريقة.

ولكنه يقبل العمل. إن اقتضاب هذا الحوار والحديث عن القتل وبتر الساق يشير إلى الموقف الرهيب الذي يعيشه المصارع: مواجهة مؤكدة مع الموت. إن هذه الدينامية: اختيار الخطر ورفض التراجع أمامه هي السعادة الحقيقية. لقد هرب (فرانسس ماكومير) عندما رأى الأسد، وعندما خانته زوجته مع الصياد في تلك اللحظة شعر بإذلال لا مثيل له. ولكنه عاش لحظة سعادة قصيرة جدا في اليوم التالي، وذلك عندما ثبت أمام الثيران البرية وأطلق النار عليها. في تلك اللحظة شعرت

زوجته أنه قد انتصر عليها، وأنها ستفقد ثروته مع فقدانها له. فصوّبت بندقيتها نحوه وقتلته.

يكمن، بالطبع، وراء هذا الموقف احتجاج على الحضارة الحديثة التي تجرّد الإنسان من هذه المواجهة، وتحيله إلى كائن ساكن، مستسلم، منسجم لا هم له إلا مواصلة حياة تافهة مليئة بالخوف.

العنصر الآخر الذي ذكرناه هو وصف الفعاليات الإنسانية اليومية بمعرفة الخبير. ولكن ما هي تلك الفعاليات بشكل أساسي؟ إنها الصيد - صيد السمك أو الوحوش - والحرب ومصارعة الثيران والملاكمة كما في قصة (خمسون ألفا) وغيرها. ومن الواضح أنها كلها عمليات خطرة. إن وصفها بكل هذه الخبرة هو في حقيقة الأمر وصف للإنسان في مواجهة الخطر. إن خطوات العملية ، عند (هيمنجواي)، هي في الوقت ذاته البنية الروائية والقصصية لدى المؤلف.

هكذا تنصهر لدى الكاتب عناصر الأسلوب والتقنيات في الرؤية.

جون دوس باسوس

يقول (جان بول سارتر):

«إن عالم (دوس باسوس) مستحيل، كعالم (فوكنر) و(كافكا) و(ستندال)، لأنه متناقض، لكنه لهذا السبب على وجه التحديد جميل: إن الجمال تناقض مقنع. إنني أعد (دوس باسوس) أعظم كتاب عصرنا».

رغم هذا فإن (دوس باسوس) لا يكاد يكون معروفا. لا أتحدث فقط عن الوطن العربي بل في أمريكا ذاتها. لقد سألت العديد من المثقفين الأمريكيين عنه. بعضهم قال إنه لم يسمع باسمه، وآخرون يذكرون أنهم سمعوا اسمه ولكنهم لم يقرأوا له شيئا. قلائل هم الذين قرأوا له.

لهذا السبب رأيت أن أجعل هذا الحديث على جزأين، احدهما للتعريف بِـ (جون دوس باسوس)، والآخر ـ كما هو شأن هذه الأحاديث ـ عن تجربتي معه، وأثره علي.

* * *

تعريف

ولد (جون رودريغو دوس باسوس) في ١٤ كانون الثاني عام ١٨٩٦ في أحد فنادق شيكاغو، نتيجة لعلاقة غير شرعية بين المحامي (جون راندولف دوس باسوس) و(لوس أديسون سبريغ). ولم يعترف الأب بشرعية ابنه إلا عندما بلغ الابن السادسة عشرة من عمره.

لم يعرف الاستقرار في فترة حياته الأولى. فحين بلغ الثانية عشرة من عمره كان قد عاش في المكسيك وبلجيكا وإنجلترا وفي مزرعة على شاطئ فرجينيا. تلا ذلك دخوله جامعة (هارفرد) وتخرجه منها بامتياز، ثم تطوعه في الجيش إبان الحرب العالمية في قسم الإسعاف في فرنسا، ثم استقراره في إسبانيا بعض الوقت، ثم سفره إلى الشرق الأدنى عاملاً في لجنة الغوث عام ١٩٢١. ثم عودته إلى أمريكا عام ١٩٢٢ وعودته إلى إسبانيا عام ١٩٢٣ ثم عودته إلى أمريكا. وزار في عام ١٩٢٨ الاتحاد السوفييتي. وعاد إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٢٩ وتزوج (كاترين سميث).

وليس هدفي هنا أن أعدد البلدان التي زارها (جون دوس باسوس)، بل أن أشير إلى حقيقة أساسية في حياته صاغت أدبه وفكره وأدت في النهاية إلى انهياره أدبيا وفكريا، كما أدت إلى انتقاله من أقصى اليسار الأمريكي إلى أقصى اليمين ، بل وإلى الوقوف مع (مكارثي) و(غولدووتر).*

فما هي هذه الحقيقة الأساسية التي أشرنا إليها، والتي كانت سبب تفرد (دوس باسوس)، ثم سبب توقفه عن الإبداع الأدبي في الخمسين من عمره؟

إنها افتقاد الانتماء واقتلاع الجذور. كان مقتلعا منذ ولادته؛ إذ ولد في فندق، ولم يعرف العائلة بمعناها الحقيقي، ولا البيت الذي يمنح إحساسا بالانتماء، ولا الوطن الذي يمنحه التكوين الروحي واللغة (كان يتكلم الإنجليزية بلكنة بريطانية)، ولا الاستقرار في مكان واحد ليعطيه معرفة وافية لمجتمع محدد.

لقد ترك هذا كله أثرا عميقا على حياته وانتاجه الأدبي والفكري وعلى مواقفه السياسية.

* * *

الانتماء وإرساء الجذور

المحرك الأساسي لحياة (دوس باسوس) كلها هو الرغبة في الانتماء وإرساء الجذور، مع الإحساس العميق أنه في كل لحظة مهدد بإلغاء هذا الانتماء وباقتلاع الجذور. هذا يفسّر اهتمامه بالتاريخ حتى أنه يمكننا القول إن رواياته الأساسية، هي، على نحو ما، روايات تاريخية.

الإنسان الذي يولد في ظروف طبيعية ـ في عائلة مستقرة وفي وطن ـ لا يحتاج إلى جهد لإثبات انتمائه عبر التاريخ. لنتذكر، في هذا المجال، أن أكثر الأدباء تعصبا لمصريتهم ـ يعقوب صنوع، بيرم التونسي، يحيى حقي، حسين فوزي ـ هم من غير

---

* (مكارثي)، كما هو معروف، هو الذي حوّل أمريكا في خمسينيات هذا القرن إلى دولة فاشية، تطارد كل القوى الديموقراطية واليسارية. ففي هذه الفترة تم طرد (شارلي شابلن) من أمريكا، وسجن (هوارد فاست) ثلاث سنوات، وتقديم (آرثر ميلر) للمحاكمة أمام لجنة النشاط المعادي، وطرد المئات من الفنانين والأدباء والممثلين من أعمالهم.أما (غولد ووتر) فهو مرشح رئاسة أمريكي في الستينيات وأشد الشخصيات رجعية في تاريخ أمريكا.

المصريين. إن البحث عن روح مصر وتفردها وتاريخها الفرعوني هو من الذين لا ينتمون إلى الكتلة العربية ـ الاسلامية المصرية. وقد قام (دوس باسوس) بجهد مماثل للبحث عن هويته وبناء انتمائه. واستعادة هذه الهوية لم يتم عبر الحياة، بل عبر الكتب. يقول:

«لولا الكتب لكانت حياتي غرفة عارية، مترامية الأطراف».

إن الانتماء إلى أمريكا عبر الحياة اليومية، بالنسبة لـ(دوس باسوس)، كان مرهقا، ولم يكن «عميق الجذور بالقدر الكافي»، كما يقول. يقول (جون رن) عنه:

«ولما أعياه الفشل، رغم بحثه الدائب في الوصول إلى جذور عميقة في متاهات الحياة الأمريكية المعاصرة الجوفاء، اضطر أن يفتش عن جذور في الماضي. فلو أمكن أن يستعيد ذكريات حياته الخاصة في الماضي وأن يصورها في قالب فني، جنبا إلى جنب مع ماضي بلاده، لتيسر له أن يجد الولايات المتحدة، ومكانه فيها».

الماضي والتاريخ، كانا بالنسبة له قوى حية، فاعلة، تعيش في الحاضر، ولكن على الأديب أن يجعل حياتها في الحاضر أكثر فاعلية. من هنا كان اعتراضه على كثافة التصنيع الأمريكي: «تصنيع شامل... أدى إلى تحطيم كل الطرق المؤدية إلى الماضي».

إن وظيفة التاريخ، كما يراها، أو الرجوع إليه هي نقد الحاضر. ويستخدم في هذا السياق كلمة الوعظ، أي أنه لا معنى للكتابة إذا لم يكن هدف الكاتب تغيير البشر. يقول:

«إن الوعظ جزء من مسؤولية كل إنسان يستخدم كلمات اللغة، ولو أننا تخلينا عن ذلك لكنا كمن يلهو بمدفع، ثم يثرثر بعد ذلك قائلا إنه لم يكن يعرف أنه محشو. إن كل من يستطيع أن يواجه الآخرين بما لا يحبون سماعه هو في حقيقة الأمر واعظ».

ما هو جوهر الموعظة التي يريد أن يوجهها (دوس باسوس) للآخرين؟

يرى (دوس باسوس) أن جوهر خطابه هو دفع الناس على التمرد، وذلك بإقناعهم بتفاهة مثلهم العليا وفسادها، والمخاطر التي تترتب عليها. عليه أن يتعرف إلى تلك المخاطر بعين الصحفي «لكي يقضي على ذلك الشعور الراسخ بعدم الاكتراث». بهذا يعطي فاعلية لنقده.

وبالطبع فإن القيمة الأساسية في الحياة الأمريكية التي يركز الكاتب هجومه عليها هي مفهوم النجاح المادي والاجتماعي، الذي يضحّي الأمريكي في سبيله بكل طاقاته الروحية. يضاف إلى ذلك الشعور بالرضى عن الذات والاكتفاء بما هو قائم: «عندما ينتهي الشعور بالرضى عن الذات يولد الذكاء الفعّال».

الوصول إلى شعور الانتماء، في حالة (دوس باسوس)، عبر التاريخ كان سيرا في اتجاهين متعارضين. الأول قاده إلى الوقوف في صف التقدم والديموقراطية السياسية والاجتماعية، والثاني قاده إلى قوى الفاشية، أي قاده من الدفاع عن العاملين الفوضويين (ساكو وفاتزيتي)، اللذين أعدما عام ١٩٢٧ بسبب آرائهما بعد أن تم تلفيق تهمة باطلة لهما، إلى تبني أكثر الاتجاهات رجعية ـ (مكارثي وغولد ووتر) ـ والدفاع عن السياسة الأمريكية في كوريا وفيتنام.

في روايته (الأجدر بالنجاح)، وهي التي كتبها في مرحلته الثانية، الفاشية، نرى الشخصية الرئيسية، الكاتب الذي تخلّى عنه الشيوعيون وجميع الأصدقاء، يقف أمام المرأة التي يحبها ـ والتي تحمل آراء (دوس باسوس) صراحة ـ ويقول لها إن الجميع يقفون ضده، رغم أنه ابتعد عن الشيوعيين، فما العمل؟ تقول له إن ذلك لا يكفي. يسألها: ماذا أفعل إذاً؟ فتقول: عليك أن تعمل مرشدا لمكتب التحقيقات الفيدرالي (F.B.I.) وتبلغهم عن كل معارفك من الأدباء والفنانين المعادين لأمريكا. والعداء لأمريكا يستمد مقاييسه ـ بالنسبة للكاتب ـ من (مكارثي) و(غولد ووتر).

ومن الأمور ذات الدلالة أن نرى أثر كل من هذين الاتجاهين على أدب (دوس باسوس). فحين كان يتبنى الاتجاه التقدمي كتب روايات اعتبرها الكثيرون، ومنهم (جان بول سارتر)، أهم روايات هذا القرن، أو، على الأقل، من أعظم روايات هذا القرن. وعندما توجه نحو اليمين كتب روايات متوسطة القيمة أو أقل ودراسات تاريخية ليس لها قيمة علمية. فلم يكن الرجل مؤرخا.

في مرحلته الأولى كتب روايات (روسيناتي يعاود الرحيل) و (شوارع الليل) و(محطة مانهاتن) و (ثلاثية الولايات المتحدة الأمريكية) بأجزائها الثلاثة و(مغامرات شاب) الخ... في هذه المرحلة شارك في الحرب العالمية الأولى وأسهم محررا في المجلات اليسارية الأمريكية: (الجمهورية الجديدة)، و(الجماهير الجديدة)، و(الديلي ويركر)، ودخل السجن في عام ١٩٢٧ لاشتراكه في مظاهرة انطلقت دفاعا عن

(ساكو) و(فاتزيتي)، وأسهم في تأسيس (المسرح الحديث) الذي عرضت عليه مسرحياته الثلاث.

ومن الطريف أنه عرض على مجلة (الجمهورية الجديدة) اليسارية أن يصبح مراسلا لها ليوافيها بتقارير عن إضراب عمال النسيج في كارولينا الشمالية، ولكن المجلة رفضت عرضه لأنها اعتبرته يساريا متطرفا. ورغم ذلك تم اختياره رئيسا للجنة إغاثة عمال المعادن المضربين.

أما في المرحلة الثانية فقد أصبح سلبيا، مجرد مؤيد لإجراءات قمعية وأفكار يمينية.

إن الرغبة في الانتماء قادته إلى هذه النهاية المؤلمة والغريبة.

* * *

القيم الروحية والاجتماعية في الرواية

الحديث عن حياة (دوس باسوس) هو حديث عن إنسان مقتلع واهن بين الانتماء والخنوع. مأزقه أنه اعتبر الانتماء وسيلة للركود، لا دينامية، أي علاقة متجددة بالواقع.

ولكننا عندما نتحدث عن (دوس باسوس) الأديب فإننا نقصر حديثنا على المرحلة الأولى التي انتهت قبل أن يبلغ الخمسين من عمره المديد. وهكذا فإن اهتمامنا منصرف إلى حياته في هذه المرحلة حتى نستطيع فهم أدبه. فما هو الأثر الذي تركته حياته على رواياته الأولى، وهي الوحيدة التي تستحق الاهتمام؟

تمثل روايات (دوس باسوس) شكلا وطابعا جديدين في الرواية. فعلى الرغم من أن الروايات السابقة اعتمدت إقامة بنية مختلفة عن بنية الواقع أساسا لها، فإنها تعتمد على الواقع في إقامة هذه البنية. أعني بهذا أن بناء شخصية روائية استند إلى معرفة كاملة بحياتها. وهذه المعرفة الكاملة مستمدة من معايشة ذات مدى مكاني وزماني ممتدين من اللبنات الاجتماعية الأساسية، مثل العائلة والحي والمدينة... الخ. إن دقائق حياة الإنسان وأنماط سلوكه لا تتكشف إلا من خلال معايشة كهذه.

ذكرنا منذ قليل أن (دوس باسوس) لم تتح له مثل هذه المعايشة. فهو حتى سن الثلاثين لم يستقر في أي مكان فترة كافية حتى يكون بإمكانه استيعاب تجربة

اجتماعية متكاملة. لقد طبع هذا روايات (دوس باسوس) بعدة سمات إيجابية:

ـ هنالك شخصية واحدة في روايات (دوس باسوس) نستطيع أن ننسبها إلى الشخصيات في الروايات التقليدية، أعني شخصية تتكشف كل أبعادها وتاريخها ورؤيتها الباطنية، وهي شخصية (دوس باسوس) نفسه التي تتلبس إحدى الشخصيات في كل رواية من رواياته. فشخصيته هي الشخصية الإنسانية الوحيدة التي يعرفها معرفة وافية.

ـ الشخصيات الأخرى في رواياته مبتورة. يتحدث (سارتر) عن ذلك، وفي سياق آخر:

«إننا نتعرف فورا على الوفرة الكئيبة التي تمثلها هذه الحيرات الخالية من كل حس مأساوي. إنها لمغامراتنا نحن... تلك المغامرات التي لا يحصى لها عدد، التي ما تكاد ترتسم معالمها حتى تحبط وتنسى، التي تتكرر من جديد أبدا، وتنساب دون أن تخلّف أثرا، دون أن تلزم أحدا...».

(سارتر) يتحدث عن ذلك كامتياز، لأن ذلك، في رأيه يدفع الإنسان إلى التمرد. فهذه الشخصيات سبق لنا أن رأيناها عبر رتابة الحياة اليومية، لا عبر الإحساس المأساوي الذي تثيره هذه الشخصيات في الرواية.

ـ إن هذا يقودنا إلى ملمح آخر لروايات (دوس باسوس)، ملمح بالغ الأهمية. أعني به أنه لأول مرة ـ كما أعتقد ـ في تاريخ الرواية تتحطم الحواجز المقامة بين بنية الواقع وبنية الرواية. في الرواية السابقة على ذلك كانت الشخصيات والأحداث الروائية تستمد حياتها من بنية الرواية ذاتها، ومن قيام المؤلف بدور المفسّر والناطق باسماء شخصيات غير قادرة على أن تعبر عن نفسها، فيشرحها ويعبر عنها.

أما عند (دوس باسوس) فالواقع الفج (لغة الصحافة، الإعلانات، التعبيرات التلقائية نصف البلهاء، التراكم للأحداث دون رابط داخلي بينها). يصف (سارتر) ذلك:

«إن كل حدث شيء لامع ومتوحد، لا ينجم عن أي شيء آخر، بل ينبجس على حين غرة وينضاف إلى أشياء أخرى؛ شيء غير قابل للإرجاع. إن السرد، بالنسبة إلى (دوس باسوس) هو القيام بعملية جمع. ومن هنا كان ذلك المظهر الطلق الرخو في

أسلوبه: (و... و... و...). إن الظواهر الكبرى المبلبلة كالحرب والحب وحركة من الحركات السياسية واضطراب من الاضطرابات، تتلاشى وتتفتت في عدد لا متناه من التحف الصغيرة التي لا يمكن للمرء أن يفعل بها شيئا سوى أن يصفها جنبا إلى جنب».

إن اقتحام الواقع الفظ، الفج البنية، يقيم علاقة جديدة بين الرواية والمتلقي، أو على الأصح يقيم علاقات جديدة. فالقارئ، هنا، لا ينغمر في تلك المتعة التي تتمثل في ذلك الانزلاق المريح في جلد البطل الطيب، بل يتعرف على الجانب المثير للاشمئزاز في ذاته (هل يكون ذلك أحد الأسباب التي جعلت (دوس باسوس) غير مقروء على نطاق واسع؟). العلاقة الأخرى التي يقيمها القارئ مع هذه الروايات أنه يواجه كما هائلا مفككا من الشخصيات والأحداث والإعلانات والأخبار والشخصيات التاريخية، وعليه أن يقيم رباطا بينها. إننا نقرأ الفصل الأول من رواية أولى، يتلوه مقطع يطلق عليه (عدسة الكاميرا) وهو مناجاة ذاتية لا مصدر لها، ثم فقرة تحت عنوان (الجريدة السينمائية): أخبار صحفية، شعارات وإعلانات، وقد نقرأ في الجريدة الخبر التالي:

شوهد رجل يقف في انتظار الباص وقد أخذ يعوي فجأة. قالت بعض المصادر إنه يعوي بين حين وآخر في أماكن أخرى.

بعد الجريدة السينمائية نقرأ فصلا عن حياة (جيمس دين)، ثم فصلا من رواية أخرى، وآخر عن (هنري فورد)، وهكذا.

إن على القارئ أمام هذا الحشد الهائل من المعطيات أن يقيم نظاما عقليا يربطها ببعضها.

- إن بنية روايات (دوس باسوس) بنية عقلية تستمد حياتها من التاريخ بصفته قوة معاصرة تعيش بيننا، أو تراثاً مجيداً أهملناه، أو خزياً علينا أن نتفاداه. وهذا يعني أن التاريخ ليس مجموعة أحداث وأبطال، بل هو مجموعة من القيم. وبكلمة أخرى فإن ما يتوجب على القارئ أن يخرج به من روايات (دوس باسوس) هو القيم الروحية والاجتماعية الكامنة وراءها.

* * *

توقف الإبداع

يرى بعض النقاد أن توقف (دوس باسوس) عن الكتابة الإبداعية المتميزة في سن الخمسين يعود إلى أنه استنفذ طاقته الفنية، أي أنهم يفسرون ذلك التوقف تفسيرا سيكولوجيا. ولكن الافتراض الذي يطرأ على ذهني هو أن تقنية هذه الروايات تتمرد على الفكر الفاشي. فهذه التقنية تنبع من حريتين: حرية الكاتب وحرية القارئ. الكاتب الذي جعل الأحداث والشخصيات تتراكم عبر حرية داخلية، والقارئ الممنوح حرية إعادة البناء.

إن تحويل هذه التقنية إلى أداة للفاشية يؤدي إلى مفارقة، أو مأزق يصعب تجاوزه. إنه يشبه أن يقول الزعيم الفاشي لشعبه: أنتم أحرار حرية مطلقة في أن تؤيدوني. والمفارقة هنا أن الحرية فعل لا يمكن التنبؤ بنتائجه.

يذكرني ذلك بمشهد في رواية (الأمير الصغير) للأديب الفرنسي (اكزوبري)، عندما قال الملك للأمير الصغير حين تثاءب: «إنني آمرك ألا تتثاءب». فقال الأمير الصغير إنه لا يستطيع لأن ذلك تم رغما عنه. فقال الملك: «آمرك أن تتثاءب». حاول الأمير أن يتثاءب فعجز عن ذلك، وقال: «لا أستطيع».

ثم هنالك مسألة أخرى. لقد قلنا إن روايات (دوس باسوس) تقوم على بناء عقلي صارم. فكيف يتفق هذا مع حرية هذه التقنية؟

للبنية العقلية للرواية سمعة سيئة. يكفي أن نقول إن هذه الرواية ذات بنية ذهنية حتى نكون قد أصدرنا عليها حكما سلبيا. ولكننا، في الوقت نفسه، نقرأ لنقاد كبار دراسات عن البنية العقلية لدى (دستويفسكي) و(بريخت) و(غراهام غرين) و(كامو)، وهم أدباء بارزون.

فكيف نفسر هذه المفارقة؟

الأدب العظيم يعبر أساسا عن تجربة وعن فيض داخلي من الانفعالات والرؤى والصور التي تتخذ نسقا نسميه الشكل. ويحدث أحيانا لقاء، أو وهم لقاء، بين رؤية الكاتب العقلية وبين إبداعه، وهذه الرؤية لا تحل محل التجربة الأدبية، ولكنها تسعى الى إضفاء النظام عليها. ويحدث كثيرا أن تفترق الرؤية العقلية عن العمل الأدبي كما

عند (بلزاك) و(دستويفسكي)، وقد تنسجمان، كما عند (دوس باسوس).

عندما كنت طالبا في القاهرة أذكر ذلك الطالب الأردني الذي أخذ يشكو لي سوء حظه وسوء حظ الأردنيين جميعا. قال إنه في كل بلاد العالم ـ مصر، وفرنسا، وأمريكا، وروسيا... الخ. ـ تحدث أشياء غريبة ومثيرة تتيح للكتاب أن يكتبوا قصصا وروايات، أما الأردن فلا يحدث فيه شيء يستحق الكتابة. فكيف يمكن للأردني أن يكون كاتبا؟

وعلى حد علمي فإن هذا الشاب لم يكتب قصة أو رواية حتى الآن، رغم مرور سنين عديدة على إعلانه هذا.

اتفقت معه مع بعض التحفظات التي لم تكن واضحة لي آنذاك. كتبت قصة قبل ذلك بعدة سنوات ـ لا أذكر عنوانها الآن ـ وقد نالت الجائزة الأولى في مسابقة لقصاصي الأردن. لم تكن قصة أردنية؛ إذ كان يمكن أن تحدث في أي مكان، وهذا يساوي قولنا إنها لا تحدث في أي مكان. كانت تدور حول شاعر يعيش في برجه العاجي، يستمع إلى عرائس الشعر، ويحلم بتأوهات العذارى الفاتنات. ثم يأتيه صوت لا مصدر له يقول له: اخرج من برجك العاجي إلى الجماهير المسحوقة. فيرتدي ملابسه ويخرج في منتصف الليل ويرى الجماهير المسحوقة. وتتسارع الأحداث فيقوم الشاعر بثورة يكون هو قائدها. تنتصر الثورة ولكن الشاعر ـ القائد يستشهد. وفي احتفال أقيم بمناسبة الذكرى الأولى لانتصار الثورة، وقد تصدرت قاعة الاحتفال صورة الشاعر الشهيد، تحدق الجماهير في الصورة فتراها تبتسم.

ألا توافقونني أن اللجنة التي منحتني الجائزة قد فعلت ذلك بدافع الرأفة؟! ألا يعني هذا أن باب القصة قد أغلق في وجه الأردني؟

ولكن تحفظي على الشاب الأردني جاء من واقعة أخرى. أذكر أنني كنت قد قرأت رواية (فونتامارا) لـ(أتنازيو سيلوني). وجزء كبيرمن هذه الرواية كان يدور في الريف الإيطالي. أذكر أنني بعد ذلك كنت أجلس في مأتم أحد أقربائي فحدث في داخلي توهج غريب وأخذ كل ما يدور حولي يتحول إلى كلمات. سيل من الكلمات انطلق واستمر ساعات طويلة، كنت أطالع ما يحدث أمامي بعين (أتنازيو سيلوني).

كان ذلك قبل أن أقرأ فوكنر وأتعلم منه كيف أن الأديب يستطيع أن يكتب عن قريته، ولا يتوقف أبدا.

ما الذي أريد قوله من هذا كله؟

أردت أن أقول إن الرواية وقد اكتسبت شكلا ومعمارا، وبالتالي بنية محددة، فإن كل ما يحدث لنا، كأردنيين، يقع خارج نطاق الرواية والقصة. حتى نكتب كان علينا أن نكذب، أن نعبر عن واقع لا وجود له. علينا أن نكتب عن عاشقات شاحبات يمتن بالسل، رغم اكتشاف الستربتومايسين، وعن عشاق منتحرين، وعن عمال صناعيين ينطقون بتلقائية بأفكار (ماركس) و(لينين)، وعن مختار هو صورة للعمدة في ريف مصر، وعن مومسات باهرات الجمال يعرفن الكثير عن حركة التاريخ، وهن على استعداد دائم للتضحية بأنفسهن من أجل الحبيب... أي أن نكتب عن كل ما ليس له وجود في الأردن.

من ذلك كنت أدرك بشكل مبهم أن الكتابة الحقيقية هي أن أكتب عما يدور حولي. ولكن كيف؟

تعلمت ذلك ببطء من (ستيفنسن) و(هيمنجواي) و(فوكنر) بشكل أساسي ثم من (دوس باسوس).

* * *

كانت بدايتي مع (دوس باسوس) روايته الضخمة (الولايات المتحدة الأمريكية)، وهي تبلغ حوالي ألف وخمسمئة صفحة، من ثلاثة أجزاء: (خط العرض ٤٢) و(١٩١٩) و(الثروة الطائلة). لم أكن أعرف عنه شيئا سوى ما ذكره (هيمنجواي) في (تلال هضاب أفريقيا الخضراء) وقد كان كلاما مبهما لا أدري حتى الآن إن كان فيه يسخر من صديقه (دوس باسوس) أم يمجده.

أذكر أن الشعور الذي سيطر علي في أثناء قراءة الرواية وبعد الانتهاء منها كان شعور حرية مطلقة، حرية إزاء الواقع، وحرية إزاء الشكل الروائي. كانت الرواية قبل ذلك، بالنسبة لي، مجموعة من القيود والمحرمات. أشعر، لو حاولت كتابتها، أنني أسير في عالم زجاجي هش، يكفي أن أخطو خطوة واحدة دون ترو حتى يتهاوى كل شيء بضجيج مخيف (وبفضيحة أيضا). كانت كتابة الرواية بالنسبة لي، دعوة

إلى الاحتشام وإطاعة مواصفات صارمة. وبالتالي فإن الكتابة تعني بالنسبة لي مجازفة بفضيحة. الشعور الأساسي الذي كان يسيطر علي هو الخجل.

ولكن الخجل من ماذا؟

الخجل من الشكل الروائي ومن أساتذة صارمين يطالبونك بتنفيذ أوامر لا تجد الحالة المناسبة لإطاعتها. أعني أنني كنت عاجزا ساعة الكتابة ـ تلك اللحظة التي لا أستطيع فيها السيطرة على الشخصيات والمواقف والأحداث ـ عن الاستجابة للتعليمات.

كذلك الخجل من الروايات المكتوبة فعلاً؛ إذ بدت لي في سكونها الوقور، المتعالي، المزدري أنها قد استوفت جميع الشروط دون معاناة أو تشتت. بدت لي مكتوبة بثقة كاملة، وسيطرة على كل دقائقها. أعلم الآن أن العكس هو الصحيح، ولكنني في ذلك الزمان كنت أجهل ذلك، لذا امتلأت إحساسا بالنقص.

لقد تعلمت فيما بعد أن قوانين الرواية لم تكن سابقة عليها، بل نابعة منها، وأن الناقد الرديء هو وحده الذي يناقش الرواية حسب قوانين سابقة، وأن النقد الحقيقي هو عملية إبداع في قراءة النص الروائي.

ولقد جاء (دوس باسوس) ليكسر رهبة الشكل الروائي ويزيل الحاجز بين تجاربي الحياتية وبين الرواية. لقد جعل العالم من حولي يدخل في الرواية، يتخللها من جميع الجهات. فأصبح كل شيء يصلح للكتابة: الأحاديث العابرة، الوجوه، العلاقات اليومية مع الزملاء، أحلام اليقظة، الممارسة الجنسية... الخ. وأخذت أقرأ الصحف بشكل جديد، لأكتشف التفاهة المغلفة بعبارات طنانة، الافتعال والثرثرة العاطفية والحماس المضحك الذي يتخذ طابع المقالات الجادة لكتاب يضعون صورهم الفوتوغرافية المبتسمة على الزاوية اليسرى من المقال، ثم الإعلانات.

لقد كان ذلك يتم عبر دينامية خاصة لدى (دوس باسوس) تتمثل في تحطيم سياقات الحديث والكتابة، أو من خلال إدراج سياق ما بدلا من السياق السائد. لإيضاح ذلك يكفينا أن نأخذ الإعلانات عن الشامبو بشكل جدي، أو أن نتحدث عن (هاملت) بأسلوب الصحافة التقليدي.

أتذكر بهذه المناسبة أن كوميديا الممثل المصري عادل إمام تقوم على هذا الأساس. نراه يتحدث عن الخيار بأسلوب الرجل المتزن، الواثق من نفسه الذي يلقي نصائح، أو يجيب على سؤال ضابط الشرطة: (عمرك؟) فيرد: (تديني كام؟). إن الكوميديا، هنا، تنبثق من وضع سياق بدل آخر. فالجدية الصارمة للسؤال تؤدي إلى ثرثرة بين أصدقاء.

مثال آخر على ذلك ـ على تحطيم السياق ـ أن نورد اقتباسات من شخص ما ليبدو مضحكا. أذكر أن شابين ألمانيين في الستينيات أصدرا كتابا أسمياه «الكتاب الأصفر»، نشرا فيه مجموعة من أقوال (إدناور)، مستشار ألمانيا الغربية في ذلك الوقت. من ذلك قول المستشار الألماني بعد أن شاهد عرضا لمسرحية (فاوست): «إن من يخرج مسرحية فاوست يعرف تماما ماذا يفعل».

إن تسمية الكتاب تشير إلى (الكتاب الأحمر) (لماوتسي تونغ) الذي جعله الصينيون إنجيلهم، فوَضْع كتاب تافه في سياق كتاب بالغ الأهمية هو استبدال للسياق، وأما تصريح المستشار المصاغ بلغة وقورة، فلا يقول شيئا؛ إذ هل من المفترض في الذي يخرج مسرحية (فاوست) ألا يعرف تماما ماذا يفعل؟!

أحاول الآن أن أجد إجابة على سؤال قد يطرأ: ما الذي جعل تحطيم السياق أو استبداله له هذا الأثر المحرر؟

الأفكار والقيم والمواصفات الاجتماعية ووسائل التعبير عنها تتخذ نمطية ورتابة مثبطتين للوعي واليقظة. هنالك نمطية في الأفكار التي تتخذ شكل سلسلة متكلسة، ورتابة لها طابع منوّم.

يقوم أسلوب (دوس باسوس) على قطع هذه السلسلة من طرفيها فيؤدي ذلك إلى تحلل السلسلة المتكلسة في داخلنا؛ إذ تصبح مضحكة وغير معقولة. عندما نخضع لتلك السلسلة فإن وعينا يرتد إلى الوعي الجماعي المتكلس. وفي أثناء ذلك يصبح التجاوب والفعل نمطيين وخاليين من الروح. عندما نحطم هذه السياقات الاجتماعية فإن الفرد، المشرع لذاته، المتمايز عن مطلقات الجماعة، يظهر بكل حيويته وبكل ما لحريته الداخلية من توهج.

وهكذا يقدم لنا (دوس باسوس) أحد أهم أفكاره عبر تقنية روائية. يقول

(سارتر):

«... و(دوس باسوس) يستخدم هذا الوهم العبثي العنيد (أي كون الأدب انعكاسا) بوعي كبير ليدفع بنا إلى التمرد. لقد فعل ما هو ضروري حتى لا تبدو روايته إلا انعكاساً، بل لقد لبس لبوس المذهب الشعبي. وهذا لأن فنه ليس مجانيا، بل يريد أن يبرهن، لكن الغريب في مشروعه هذا أنه يريد أن يرينا عالمنا، يرينا إياه فقط، من غير شروح أو تعليقات».

ورغم اللبس في حديث (سارتر) ، أو ربما بسبب ترجمة الدكتور سهيل إدريس، فاعتقد أن ما كان يريد قوله هو أن هذه التقنية الروائية تدعونا إلى التمرد.

سبق وقلنا إن أحد أفكار (دوس باسوس) الأساسية هي أن يكشف لنا تفاهة مثلنا ومطامحنا في المجتمع الرأسمالي. هنا يقدم لنا (سارتر) عونا أكثر وضوحا، فيريحني من مطاردة فكرة عن أدب (دوس باسوس) لم تكن قد أخذت شكلها النهائي. يقول (سارتر):

«إن البشر ليسوا حيوات في المجتمع الرأسمالي، بل أقدار. وهذا شيء لا يقوله في أي مكان. لكنه يجعلنا نحس به في كل مكان. إنه يلج ويعبر خلسة وبحذر إلى أن يوقظ فينا الرغبة في تحطيم أقدارنا، وبهذا نصبح متمردين. وبذلك يكون قد حقق هدفه».

أتحدث الآن عن تجربتي مع (دوس باسوس) في هذا المجال. لقد كان الشعور الأساسي الذي خرجت منه عند قراءة (دوس باسوس) هو خيبة الأمل. كيف شعرت بهذه الخيبة وكيف عبر عنها الكاتب؟

إن أحلامنا ومثلنا المستمدة من المجتمع تتخذ شكل مسيرة شاقة، شبه بطولية، ثم الوصول إلى جنة لها طابع سكوني. لقد عرف العرب في العصر العباسي هذه الدينامية، التي كانت الأساس الأخلاقي والروحي لنشوء الرأسمالية، وكان خير من عبر عنها أبوتمام:

بَصرتَ بالرّاحَةِ الكُبْرى فَلم تَرَها
تُنَالُ إلاّ على جسْرٍ مِنْ التّعَبِ

ولكن هذا الحلم، المكيف اجتماعيا، يتحقق ليصبح مأساة، مأساة حياة رديئة، تافهة. إننا نحلم أحلاما جميلة، ولكن المجتمع الرأسمالي قد حدد قدرنا سلفا.

ولما كنت لا أتذكر اسم هذه الشخصية فسأطلق عليها اسم (جيم). (جيم) يعود من أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى ليواجه بعدم اكتراث شامل من الأهل والأصدقاء. ينظرون إليه كإنسان فاشل وعبء. ثم يقرر أن يقوم بمشروع ينصحه الجميع بعدم جدواه. والمشروع هو أن يشتري الطائرات العسكرية المستعملة، يرممها ويعيد بيعها. ونجح المشروع نجاحا باهرا.

في أثناء ذلك يتعرف بابنة رئيس مجلس الإدارة المتجهم، وهي فتاة طيبة وسمينة، ويخطبها. وفي نزهة بحرية يشارك فيها جيم وخطيبته وآخرون، من ضمنهم فتاة جميلة تفاجئ جيم منفردا وتعلن أنها ستتزوجه، فيهجر خطيبته ويتزوجها، ولكن زواج المال والجمال يتعثر منذ البداية حتى يصبح كابوسا في النهاية وينتهي بالطلاق. يصير شغل المطلقة الشاغل أن ترسل مخبرين وراءه يراقبونه ليثبتوا عليه إقامة علاقات نسائية، ويكشفوا عن مصدر أمواله حتى تستولي الزوجة على نصف الدخل، حسب القانون الأمريكي. ثم يصاب بأزمة قلبية. وقبل أن يموت بثوان قليلة يقول لأخيه الأكبر.

ـ كنت تظن أن مشروعي لن ينجح؟

هذا ما انتهى إليه المشروع الرأسمالي، القيمة الأخلاقية الكبرى لهذا المجتمع: الراحة بعد التعب.

إننا في هذه الرواية لا نعايش فقط أحلام (جيم) المنهارة، بل نعيش أحلامنا الوردية وقد أصبحت كابوسا، أي نعيش خيبة الأمل. المرأة، الحب، المال الكثير تصبح كلها سرابا، ما أن نمد أيدينا للإمساك به حتى يتلاشى. عندما كان جيم يعود إلى البيت كانت زوجته تدير له ظهرها غاضبة، وحين يسألها عن السبب ترد بعذر سخيف. أصبحت ممتنعة عليه. أية حياة تجمع بين المال والجمال! أية صورة لمثل المجتمع الرأسمالي!

في اليوم التالي يسأل (جيم) رئيس العمال:

ـ هل ترفض زوجتك الاستجابة لك عندما ترغب فيها؟

فيرد:

ـ لا يا رئيس. عندما أرغب فالزوجة تستجيب.

لقد اختار (جيم) زوجته حسب قانون الحصول على الأفضل، وهو المعادل الاجتماعي للقانون الرأسمالي: الحصول على الحد الأقصى من الربح. وكانت النتيجة كما رأينا.

* * *

خيبة الأمل

ليست الحكاية فقط هي التي تثير فينا خيبة الأمل، بل إن أسلوب –تقنية– (دوس باسوس) يسهم في ذلك. هذه التقنية تتمثل في ما يسميه سارتر أسلوب الصحافة:

«وكل ما ينقل عن البطل يأخذ طابع معلومات احتفائية وإعلانية: (صرحت أنه موهوب). إن الجملة غير مرفقة بأي تفسير. لكن لها نوعا من الرنين الجماعي. إنها تصريح. وبالفعل، حين نريد أن نعرف أفكار الشخصيات يقدم لنا (دوس باسوس) في غالب الأحيان تصريحاتها بموضوعية لا تخلو من احترام».

وبالنسبة لي فقد كان أسلوب التصريحات الصحفية وسيلة للسخرية من قول تافه. هكذا استخدمته في كتاباتي. في رواية (الضحك) ـ وأنا هنا اعتمد على الذاكرة ـ قمت بتقليد ساخر لأسلوب كاتب معروف: زارني مجموعة من الشباب المؤمنة بوطنها وقائدها وقالوا إنه ليس من حق الناقد الرياضي نجيب المستكاوي أن يهاجم ملابس حارس المرمى عادل هيكل. قلت لهم: ولكن الميثاق قد سمح بالنقد. فقالوا والعزم والألم في وجوههم: ولكن الميثاق قد وضع حدودا للنقد وحدد شروطا وهي أن يكون النقد بناء. فهل ينطبق ذلك على ما قاله المستكاوي عن ملابس عادل هيكل...؟

ولكن، أين تكمن فعّالية هذا الأسلوب؟

ليس موضوعي هنا أدب (دوس باسوس)، بل إنني أصف كيف انتقل إلي، أي كيف فهمته وكيف مارسته. الواضح من النص المأخوذ من روايتي (الضحك) أن سياقين يتداخلان: السياق الوقور الرتيب وقار الافتتاحيات الصحفية ورتابتها، وسياق

الحديث التافه عن ملابس حارس مرمى النادي الأهلي عادل هيكل. إن تداخل السياقين ليس مضحكا فقط، ولكنه، أيضا، يكشف فقدان الصوت الفردي في اللغة. أي أن اللغة تصبح مجموعة من الكليشيهات الفارغة، التي لا تنطلق من واقع محدد، بل من واقع مفترض، مثالي، لا وجود له.

يستند ذلك إلى رد فعل بالاشمئزاز والضيق كلما واجهت أناسا يتحدثون بتلك اللغة المفرغة من خصوصية الفرد. مثال ذلك عندما يجتمع عدد من الشبان والفتيات ويتناوبون الحديث بحماس عن أحد الممثلين. أراهم يكررون ما يقوله خبراء الدعاية - وهو مجموعة من الأكاذيب مصاغة بلغة الافتتاحيات الصحفية والاعلانات - عن ذلك الممثل. إن ذلك الفيض الانفعالي المبتذل كان يملأني بغثيان حقيقي.

كما تتمثل هذه التقنية في أسلوب (دوس باسوس) عندما يحوّل الحوار إلى حديث غير مباشر: «راح فريد يصرح عشية رحيله أنه سيمضي والفرح يملأ قلبه. ولعله قد يقتل عندما يصل إلى الجبهة. لكن ما أهمية ذلك؟ وكان دك يجيب بأنه يحب كثيرا الثرثرة مع النساء.. أما (شويلر) فقد قال إن بنات الشارع ساذجات أكثر مما ينبغي».

وفعّالية هذه التقنية واضحة عندما نحاول أن نعيد هذا الحديث غير المباشر إلى أصوله المباشرة. إن وضع الحديث في صيغة غير المباشر قد كشف العاطفية الزائفة للأشخاص. كما أنه أسلوب فعّال في كشف تلك التفاهة العقلية للمتحاورين الذين لا يقيمون رابطا منطقيا بين أقوالهم. فما العلاقة بين فرح (فريد) لذهابه إلى القتال وبين حب (دك) للثرثرة مع النساء وقول (شويلر) إن المومسات ساذجات؟

وتتكشف فعّالية هذا الأسلوب كونه محاكاة ساخرة (Parody) للأسلوب المتعجرف لنقل تصريحات المسؤولين.

إن هنالك خلفية أسلوبية لتقنيات (دوس باسوس)، وأعني بها استعارته للهجة الشعبية بعد تفصيحها. إنها لهجة رجل ينطلق من خمول اللغة الجماعية. حين قرأته تراءت لي صورة رجل ضخم، جهم، يصدر أحكاما على البشر والناس بروح غاضبة، شديدة العمومية، مفرغة من الفردية. ولا تتجلى دلالات هذا الأسلوب إلا حين نتذكر محاولته لإدخال العالم بكل تشتته في قلب البنية الروائية. إنه صوت

الجماعة وهي تعكس وعيا بائسا يتبدى أمامنا حين نستعيدالرواية ككلية.

أذكر نصا آخر من إحدى رواياته، يقول فيه: إن شابا غادر أهله وذهب إلى استراليا، ولسنا بحاجة لنسبة ذلك إلى أي من عقد (فرويد)، الولد يحب أن يرى العالم.

فوكنر

سألت نفسي: ما الهدف من وراء هذه الأحاديث عن الأدباء الذين علموني؟ إنها قطعا ليست دراسة في أدبهم. على كل حال، لقد كتب عنهم الكثير، ولست مؤهلا لأن أضيف جديداً في هذا المجال. كما إنها ليست مجرد سيرة ذاتية في القراءة، فالأدباء الذين تعلمت منهم يعدون بالعشرات. إن الإجابة على هذا السؤال تقتضي طرح سؤال آخر والإجابة عليه. والسؤال هو:

ماذا علمني هؤلاء الأدباء، أجانب وعربا؟

أستطيع أن أزعم أنني لم أقتبس موضوعاتهم أو رواياتهم، ولا أفكارهم أو فلسفاتهم. كل ما كتبته كان نابعا من ذاتي ومن تجاربي ومن معرفة كانت نتاج معايشة. إن استخدام تقنيات استخدمها كتاب آخرون لم يتم بأسلوب الاقتباس. لقد استفدت من أسلوب (دوس باسوس) في إدانة واقع ما من خلال اللغة الجماعية ـ الصحافة مثلا ـ ولكنني استخدمت هذا الأسلوب قبل أن أقرأ (دوس باسوس)، وجاء (دوس باسوس) ليمنح هذا الأسلوب مشروعية. كما أن (هيمنجواي) لم يمنحني الأسلوب الذي أرد به على ترهل اللغة الميلودرامية؛ إذ كنت حتى وأنا صبي أشعر بافتعال الميلودراما.

فماذا علموني إذًا؟

لقد علموني ما هو أهم من ذلك كله. فأنا لست مدينا لهم بالملاليم أو القروش، بل أنا مدين لهم بالملايين من القطع النادر الذي لن ينقصه التضخم. لقد علموني كيف أرى العالم من حولي بشكل جديد وكيف أضعه في سياق العمل الروائي، بمعنى أنني لولاهم لما أصبحت كاتبا.

قال (فوكنر) مرة:

«عندما كتبت روايتي الاثنتين (أجر الجندي) و(البعوض) فعلت ذلك من أجل الكتابة ذاتها، لأنها كانت تمتعني. ابتداء من روايتي (سارتوريس) اكتشفت أن مسقط رأسي يستحق الكتابة وأنني لن أستطيع طيلة حياتي أن أنتهي من الكتابة عنه، وأنني من التسامي باليقيني إلى ما هو غير مؤكد أستطيع أن أستغل بحرية تامة كل

موهبة في داخلي إلى الدرجة القصوى. لقد انفتح أمامي منجم ذهب مدفون في الذين حولي، ولذا ابتكرت كونا كاملا من صنعي».

لا أعرف كيف توصل (فوكنر) إلى ذلك، ولكنني أعرف ذلك جيدا. لقد توصلت إلى ذلك من لقاء عشرات الأدباء، و(فوكنر) على رأسهم.

* * *

أثر فوكنر في الأدب والأدباء

إنني باختصار أكتب عن الوظيفة الأساسية للفن، عن كونه الوسيلة المعرفية الأولى. أي إنني في هذه الأحاديث أسعى إلى الكشف عن الجانب المعرفي (الإبستمولوجي) في الأدب. وبكلمة أخرى أحاول الكشف عن تحولنا من العيش في عالم بلا معنى إلى عالم تكتسب كل لحظة من لحظاته معاني ودلالات لا نهائية.

كان لا بد من هذه المقدمة للحديث عن (فوكنر)، وللادعاء أننا، نحن، أبناء العالم الثالث، نستطيع أن نقول الجديد والمتميز عن (فوكنر). لقد كتب عنه الكثيرون جدا: (جوزيف وارن بيتشي)، (فردريك هوفمان)، (ويندهام لويس)، (ف.ر. ليفس)، (ماكسويل جيمار)، (سين اوفالين) وغيرهم من الأمريكيين، وكتب عنه (غراهام غرين) و(جان بول سارتر) و(روجيه غارودي) وغيرهم.

إن هؤلاء كلهم أبناء مدن صناعية كبرى: نيويورك، واشنطن، سان فرانسيسكو، لندن، باريس وغيرها. وعندما يفسّر هؤلاء فوكنر قد يقولون أشياء مهمة، ولكنهم يفسّرونه انطلاقا من معطياتهم الاجتماعية والثقافية. لقد أطلق (غارودي)، مثلا، على أدب (فوكنر) صفة (أدب المقبرة)، أي أنه يركز على مظاهر الموت، والتفسخ الجسدي والروحي، والعنف المدمر للذات وللآخرين، بمعنى أنه لا يرى المستقبل المضيء، والأمل المختزن في الواقع، حسب معطيات الواقعية الاشتراكية. ولكن (غارودي) أهمل المأزق الاجتماعي للجنوب؛ إذ يتحول من مجتمع نصف بدوي ونصف زراعي إلى مجتمع صناعي متقدم. فلم يكن أمرا مثيرا للتفاؤل أن يندمج هذا الجنوب في ذلك النمط الأمريكي للحياة، المفرغ من الروح. إنه لقاء بين روح الجنوب السائرة إلى الانحلال وبين الشمال العنين، لقاء الفتاة الشبقة، المتجردة من الأخلاق (تمبل دريك) مع (بوبي) الشمالي العنين الذي يفتض بكارة الفتاة بكوز ذرة في رواية

(الحرم).

وآخرون رأوا في أشجار العائلة التي وضعها (فوكنر) لشخصياته نوعا من شذوذ العبقرية المثير للضحك. ولم يدركوا أهمية علاقات الدم وعمقها في مجتمع كمجتمع الجنوب. إنه لا يمكن النفاذ إلى عمق العلاقة الإنسانية ولا للتكوين الروحي لأهل الجنوب دون فهم لأهمية روابط الدم بينهم وما يستتبع ذلك من قيم وممارسات.

إن غالبية كتاب أمريكا الجنوبية، الذين اكتسبوا الآن شهرة مبالغا فيها، يعترفون بأثر (فوكنر) الحاسم عليهم. وحتى أولئك الذين لم يعترفوا بذلك، فإننا نلمس ذلك الأثر في كتاباتهم.

وقد كان أثر (فوكنر) حاسما علي. فلماذا؟

لقد ولدت ونشأت في مجتمع يتحول من البداوة إلى الزراعة، ومن الزراعة إلى التجارة. وأذكر مرة أخرى قول ذلك الطالب الأردني الذي باح لي بأن أزمته هي أنه لا يستطيع أن يكتب شيئا عن الأردن، ففي الأردن لا يحدث شيء يستحق الكتابة. كان هذا رأيي أيضا إلى أن قرأت رواية (فونتامارا) لـِ (اتنازيوسيلوني)، ثم كان الكشف الأكبر عندما قرأت (فوكنر). إن حياة كحياتنا ومجتمعا كمجتمعنا ـ بهذا القدر أو ذاك ـ يجد هذا التعبير الرائع عنه، خصوصا تلك الوقائع والروابط الروحية التي كنت أعتقد أنها لا تستحق أي اهتمام.

لقد تركت سيرة الزير سالم أثرها عليّ. لقد جعلت الواقع يكتسب طابع الدراما. ولكن أي واقع؟ إنه الواقع المتوتر بطبيعته، الذي يبدو كأنه إعادة انتاج لدراما جليلة. أما الواقع اليومي، ذلك اليقين الذي لا يحتاج إلى تأكيد، فقد جاء (فوكنر) ليضعه في خانة الاحتمالات. بهذا اكتسب حيوية مدهشة، وتنوعا لا حد له. فجأة امتلأ البشر حولي بإمكانات لا نهائية. كيف؟

* * *

رواية الحرم

كانت البداية رواية (الحرم). أذكر أنني بدأت قراءتها وأنا ممتلئ بإشاعة أن (فوكنر) صعب القراءة. سحرتني الرواية. أذكر أنني انتهيت من قراءتها في الثانية صباحا، ثم أخذت أعيد قراءتها للمرة الثانية،.واصلت قراءتها حتى الصباح.

لقد هوجمت هذه الرواية بعنف من غالبية النقاد، باعتبارها ميلودراما تجرح الذوق العام، وأنها رواية إثارة الخ... ناقد وعالم جمال كبير، هو (ارنست فيشر)، في كتابه (ضرورة الفن) اعتبرها واحدة من أهم روايات القرن العشرين، وأنا أوافقه على ذلك.

(فوكنر) ذاته كان أحد المشاركين في الهجوم على هذه الرواية. يقول إنه كتبها عندما كان يعمل في مخزن فحم، وكانت ساعات عمله في الليل حيث يكون العمل قليلا. ويصفها بأنها رواية رخيصة، ملأها بحوادث مرعبة ومثيرة، في مدة أربعة أسابيع (طبعا عاد ودققها فيما بعد). ويضيف أن هدفه من ورائها كان الشهرة والمال. لقد أخذ قول (فوكنر) بجدية كاملة، وبنيت على أساسه معظم الدراسات والآراء التي تدور حول هذه الرواية.

و(فوكنر) يسعى بعناد ليؤكد الصورة التي رسمها عن نفسه، صورة العبقري صاحب النزوات الغريبة. أذكر أنه زار مصر مرة ليكتب سيناريو فيلم، وقابله كمال الملاخ وأجرى معه حديثا. وكمال الملاخ الصورة المثالية القصوى للصحفي التافه. كان مسؤولا عن الصفحة الأخيرة في صحيفة الأهرام، التي كان يملؤها بالسخافات، ويعلن بفخر أنه جعل الأهرام تقرأ ابتداء من صفحتها الأخيرة.

كتب الملاخ بعد وفاة (فوكنر) أن (فوكنر) قد باح له بسر «رهيب» عن حياته.

لقد سأله:

ـ لماذا تشرب الخمر يا مستر (فوكنر)؟

فأجاب (فوكنر) أن شربه للخمر هو بسبب عشقه لفتاة في الرابعة عشرة من عمرها ـ (فوكنر) كان في الستين ـ منعها أهلها من لقائه، ووضعوها في مدرسة داخلية في سويسرا، وسمحوا له أن يراها مرة واحدة في السنة. لهذا فهو يسكر دون انقطاع.

وكتب الملاخ مقدمة عن سبب إذاعته لهذا السر الرهيب الذي باح به (فوكنر) والحزن يملأ وجهه، وان أسرار حياة الرجال العظماء ليست ملكا لهم، بل ملك للتاريخ، وغير ذلك من الهراء.

إن سؤالا غبيا يستحق مثل هذه الإجابة المضحكة. ولكنه أصبح جزءا من شخصية (فوكنر) أن يعطي مثل هذه المعلومات الغريبة عن حياته.

تدور رواية (فوكنر) (الحرم) حول شاب وفتاة [(غووان ستيفنس) و(تمبل دريك)] من مدينة (جفرسون) يصلان إلى بيت قديم تصنع فيه الخمور الممنوعة. في البيت (بوبي) الشمالي، النحيل، العنّين، أحذق من يستخدم المسدس في الجنوب، و(غودون) وزوجته المومس السابقة،(روبي)، و(تومي) الأبله.

الشاب (ستيفنس) طالب في جامعة (هارفارد)، وهنالك، كما يقول، علموه كيف يشرب الخمر كرجل محترم (جنتلمان). يكون سكرانا قبل أن يصل إلى بيت مهربي الخمور - إذ كان شرب الخمور ممنوعا في أمريكا- ويسكر بالبيت ويفقد وعيه. فيقوم (بوبي) العنين باغتصاب الفتاة بكوز ذرة. ثم ينقلها إلى بيت للدعارة في (جفرسون)، ويجعلها تمارس الجنس مع أحد رجاله، ويستمتع بالمشاهدة، وهو يرتدي ملابسه كاملة، حتى البرنيطة.

والفتاة تنتمي إلى عائلة ارستقراطية، ووالدها قاض. ورغم أنه كان باستطاعتها أن تغادر بيت الدعارة، لكنها بقيت هنالك حتى استعادها والدها. وفي المحاكمة قالت الفتاة إن (غودون) - الرجل الذي حاول إنقاذها من (بوبي) - هو الذي اغتصبها. وقامت حثالات (جفرسون) بمهاجمة السجن وسحل (غودون) وقتل زوجته وطفله.

وقد قدم (جورج ماريون اودونل) في عام ١٩٣٣ تفسيرا للرواية فاشتهر وأصبح الجميع يعودون إليه.

«بكلمة بسيطة، فإن البناء المجازي للرواية هو شيء كهذا: المرأة الجنوبية فسدت ولكنها لم تتدنس (تمبل دريك). وفي صحبة التراث الفاسد (غووان ستيفنس)، فهي من فرجينيا، تقع بين مخالب اللاأخلاقية المعاصرة (بوبي)، وهذه المعاصرة عنينة، إلا أنها بمساعدة حليفها القوي، الشبق الطبيعي، يغتصب أنوثة الجنوب بشكل غير طبيعي، ويغويها بفعالية يبلغ من تمكنها أن يصبح إفساد تلك الأنوثة كاملا، وبذا يحولها إلى حليف ضمني للمعاصرة. وفي الوقت ذاته فإن الحثالة البيضاء الفقيرة (غودون) قد تلقت اتهاما بارتكاب جريمة حاول (غودون) ذاته والمخلص الساذج (تومي) أن يمنعا حدوثها. ويدرك التقليد الرسمي (المحامي هوراس بنبو) حقيقة ما

حدث، فيحاول، دون جدوى، أن يدافع عن الحثالة البيضاء الفقيرة».

«ولكن الأنوثة الجنوبية فاسدة إلى حد أنها تدع متعمدة الحثالة البيضاء الفقيرة تدان وتسحل. وبعد هذا تحمل الأنوثة الجنوبية بواسطة الثروة (القاضي دريك) بعيدا بهروب لا معنى له إلى الرفاه الأوروبي. وأما المعاصرة، التي تحمل منذ ولادتها عنانتها وموتها المحتّم، فإنها تستسلم باستمتاع ماسوكي (بوبي) لدمارها، وإن يكن ذلك بسبب جريمة لم يرتكبها بعد ـ التدمير الثوري للنظام (مقتل الشرطي الألابامي الذي أعدم بسببه البريء بوبي)».

هذا التفسير الميكانيكي، بالطبع، يقتل الرواية تماما، فلا يمكن لرواية أن تكتب بناء على مخطط كهذا، ولا يمكن لشخصيات لها مثل كل هذه الحيوية أن توضع في هذه الأطر الحديدية. إنه تفسير يفقر الرواية إلى أقصى حد. ولكنني أوردته هنا، باعتباره تلخيصا مخلا للرواية التي لم تترجم إلى اللغة العربية. فبامكان القارئ العربي أن يعد هذا التفسير تلخيصا للرواية.

* * *

ماذا تبقى من هذه الرواية في ذهني؟

أعتقد أن البحث عما تبقى في الذاكرة من عمل أدبي ما ، هو أحد المعايير التي نحكم بها على القيمة المعرفية لذلك العمل الأدبي. لم يبق في ذاكرتي ذلك المخطط الصارم، المحكم الذي قدمه (أودونل). الشخصيات تتمرد على ذلك المخطط وتفيض عنه. وهي لا تفيض عنه سعيا إلى مخطط أشمل، بل لأنها أوسع من كل تخطيط. فلا يمكن وضع (بوبي) داخل إطار العنانة الشمالية، أو اللاأخلاقية المعاصرة، والاقتصار على ذلك.

إن ذلك الانفتاح الحميمي على عالم (فوكنر) يكشف كم هي فقيرة وزائفة تلك المخططات الذهنية ـ أو البناءات المجازية، على حد قول (أودونل). إنني أعايش تلك الشخصية، (بوبي) مثلا، وأتذكر، وأقوم بعمليات تقمص وإسقاط، وأواصل ذلك حتى يثبت (بوبي) في داخلي على مستويين: الأول، باعتباره شخصية متفردة في الرواية، والمستوى الثاني ذوبانه في عالمي. بهذا لن يصبح مقولة، بل حياة تضيء حيوات أناس عرفتهم، لا يندرجون في سياق عنانة الجزء الشمالي من أمريكا أو في

إطار اللاأخلاقية المعاصرة.

إن وصف جسد (تمبل دريك) يثير، لدي على الأقل، إحساسا بالبذاءة وبحرمة أجساد المحارم. وهذا الإحساس المزدوج لا يقودني إلى مقولة عقلية، بل يفتح الطريق للتذكر، لاستعادة صور ومشاعر مقموعة، أو على أقل تقدير، مهملة. إن اقتران البذاءة بالبراءة يظهر واضحا، في حديثها مع (روبي لامار): ذلك التبجيل لكلمات الأب والأخ، واعتبار مصيرها معلقا على ما يقولان.

إنني لا أستطيع - إلا ذهنيا - نسبة ذلك الوجود الملتبس، المحيّر، إلى مقولة فساد الأنوثة الجنوبية، بل إن ذلك الوجود المركّز الصورة، المشتت الدلالات، يقودني إلى ذلك الإحساس الذي يجعل المرأة المصرية وقد رأت امرأة سقطت في الشارع وانكشف جسدها، تغطيها بملاءتها وتقول: «يا رب استر علينا وعلى ولايانا». أي أن الواقع يحيلها إلى ذاتها.

وبالقدر نفسه تحيلنا (روبي لامار) إلى نساء عرفناهن، نساء علمتهن خبرة الحياة أن يتخلين عن كل وهم، بما في ذلك وهم تبرير الذات. نساء اكتشفن الصفة الفاجعة للحياة وعايشنها. إن عطفهن، كما يحدث مع هذا النوع من النساء، يختفي تحت مظهر خشن، صارم، ولا نستطيع اكتشافه إلا إذا ألغينا التفاصيل وطالعنا الموقف بجملته لنتبين المقاصد العميقة.

هذه هي القيمة المعرفية المهمة لأدب (فوكنر): إنه يعيدنا إلى جذور تجاربنا، تلك الجذور البالغة الحساسية والمتصلة بمخزن الذكريات، المشاعر والأحداث، المقموعة أو المهملة، أو تلك التي ظلت عماء دون تحديد ودون سياق. إن عالم (فوكنر) لا نعيشه كشهود محايدين، ولا نعيش عبره ذلك الجانب المحايد والطريف من عالمنا، بل نعيشه بانفعال وطزاجة التجارب والأحاسيس الأولى.

(هيمنجواي) يخاطب ذكاءنا، يقودنا إلى عالم الآخرين، وهم يواجهون الخطر، و(دوس باسوس) يكشف لنا سياقات الخطاب المبتذل، المقنع بأقنعة لغة رسمية، فخمة وميتة، أما (فوكنر) فإنه يخاطب تجاربنا الأشد عمقا، والأكثر لبسا.

رواية (الحرم): تحليل الشخصيات

كانت قراءتي رواية (الحرم) لفوكنر تجربة كبيرة في حياتي، ليس في مجال الكتابة فقط، ولا لأنها كانت الخطوة إلى عالم (فوكنر) الفذ والغريب، ولكنها دفعتني، إضافة إلى هذا، إلى استعادة حياتي الخاصة، تجارب الطفولة ـ القرية والمدرسة ـ وإعادة صياغتها. إن حياة كاملة لا يمكن أن يستوعبها حديث كهذا، ولهذا سأقتصر على ذكر بعض الشخصيات وعلى استجابتي لها.

* * *

شخصية (بوبي)

(بوبي) في البداية. المحامي (هوراس بنبو) الذي هرب من زوجته دون أن يحمل نقودا يجلس عند نبع الماء ليشرب، فيرى (بوبي) جالسا على الجانب الآخر من النهر.

عندما انحنى (هوراس) ليشرب رأى انعكاس صورته في الماء، وكذلك انعكاس قبعة القش التي يضعها (بوبي) على رأسه. فوجئ لأنه لم يسمع صوت خطواته. رآه صغير الحجم، يداه في جيب معطفه، سيجارة تتدلى من فمه. كانت ملابسه سوداء، ضيقة، وقد رفع طرفي بنطاله الملوّث بالطين، وكذلك الحذاء. كان لوجهه لون غريب، خال من الدم، كوجه تراه في ضوء الكهرباء. بدا في ذلك السكون وكأنه مصنوع من الصفيح. ورغم أن هيكله الضئيل مشكل من زوايا حادة فقد كان فمه رخوا، ويكاد يكون بلا ذقن. هذا هو (بوبي) أمهر من يستخدم المسدس في الجنوب الأمريكي.

يخاطب (هوراس):

ـ «في جيبك مسدس، كما أعتقد».

يضيف:

ـ «إنني أسألك، ما الذي تضعه في جيبك؟»

ـ «أي جيب؟»

يقول بوبي:

ـ «لا ترني إياه. قل لي فقط».

يقول (هوراس) إنه كتاب. فيقول بوبي:

- «أي كتاب؟»

- «مجرد كتاب. من ذلك النوع الذي يقرأه لناس. بعضهم يفعل ذلك».

- «هل تقرأ الكتب؟»

نعلم فيما بعد أن بوبي غضب من هذا السؤال، لأنه لا يجيد القراءة. وعندما يعود بالمحامي (هوراس بنبو) إلى البيت يقول: «في رفتني بروفسير».

ظل الرجلان يجلسان متواجهين عبر السيل دون كلام فترة ساعتين.

في النهاية قال (بنبو):

- «أريد أن أبلغ (جفرسون) قبل حلول لظلام. ليس من حقك أن تحتجزني هكذا».

دون أن يجذب سيجارته من فمه بصق (بوبي) في النبع. قال (بنبو):

- «ليس من حقك أن تمنعني من المغادرة. مذا لو استدرت وهربت؟»

تركزت عينا (بوبي) الشبيهتان بالمطاط على بنبو وقال له:

- «هل تريد أن تهرب؟»

- «لا».

أبعد (بوبي) عينيه عنه وقال:

- «إذاً لا تهرب».

نقابل (بوبي) بعد ذلك كرجل صامت، غاضب، لا يقول إلا القليل جداً. وعندما يجد ذلك ضروريا فإنه يستخدم مسدسه بكفاءة عالية وسرعة كبيرة. إنه رجل الفعل المطلق، بلا انفعال أو خوف أو رغبة في الانتقام. يقتل لأن ذلك ضروري.

ثم المشهد الأخير في حياته. كان كل صيف يزور أمه التي كانت تعتقد أنه يعمل موظفا كتابيا ليليا في فندق بمدينة (ممفيس). وهو في طريقه إليها تم اعتقاله في السابع عشر من حزيران ذلك العام بتهمة قتل شرطي في مدينة (ألاباما) الصغيرة. لم تكن التهمة صحيحة لأنه في ذلك اليوم كان يقتل شخصا آخر في مدينة أخرى.

يصفه (فوكنر): «ذلك الرجل الذي جمع قدرا كبيرا من النقود، لم يكن يعرف ماذا يفعل بها، أو كيف ينفقها، لأنه كان يعلم أن الكحول ستقتله مثلما يفعل السم.

لم يكن له أصدقاء ولم يقم علاقة مع امرأة، ويعلم أن ذلك مستحيل عليه»...

في اليوم التالي لاعتقاله سأله القاضي إن كان يريد محاميا فأجاب:

- «ولم؟ قلت لهم الليلة الفائتة إنني لم أدخل مدينتكم في حياتي، وأنا لا أحب مدينتكم إلى الحد الذي يجعلني أستقدم رجلا غريبا إليها دون سبب».

ولكن القاضي ألح، فصاح بوبي بالحضور: هل بينكم من يريد عملا ليوم واحد؟ لم يجب أحد، فعيّن القاضي له محاميا تخرج لتوه من الكلية. قال (بوبي) له: ابدأ عملك بسرعة لأن علي أن أكون في (بانساكو) على الفور. قل للقاضي إنني لم أكن في هذه المدينة عندما قتل الشرطي. هيا انصرف. في يوم واحد تمت محاكمته وصدر الحكم بإعدامه. فقال له المحامي باهتياج وحماس:

- «سوف أستأنف، سأواجههم في كل المحاكم...».

قال له (بوبي) وهو يتمدد على فرشة في الزنزانة: انصرف وخذ حبة مهدئة. تمدد (بوبي) في زنزانته يدخن ولا يرغب في شيء. ثم جاء محام من (ممفيس) وحاول أن يقنعه بأن يستأنف الحكم، ولكنه يرفض. يقول المحامي:

- هل تريد أن تنتحر؟ عندما أعود إلى (ممفيس) وأحكي لهم أنك رفضت الاستئناف لن يصدقوني.

قال (بوبي):

- «لا تقل لهم إذاً».

وعندما جاء قسيس وقال له:

- «هل تسمح لي أن أصلي معك؟»

قال (بوبي):

- «طبعا. صل. لا يزعجك وجودي».

وعندما وضعوا عنقه في حبل المشنقة أخذ (بوبي) يدفع عنقه إلى الأمام بدفعات عصبية قصيرة. (بست) نادى. كان صوته يتخلل رتابة صلاة القسيس بحدة. نظر مدير الشرطة إليه، فتوقف عن رفع عنقه ووقف بتصلب وكأن بيضة موضوعة على رأسه يخاف انزلاقها. قال (بوبي): (رتب لي شعري). قال مدير الشرطة: (ضبعا،

سوف أرتبه لك)، وهو يدفع المشنقة.

هكذا مات (بوبي).

* * *

عندما كنت طفلا، كنت أقول لنفسي إنني لا أريد أن أكبر، لا أريد أن أعيش حياة الكبار الخالية من المتع. وكنت أعني بذلك تلك الجدية الصارمة، وذلك الورع القاسي الذي يرى في كل متع الطفولة، وفي لعبها وما تشتهيه من حلوى وأطعمة مجرد عبث. الحياة بالنسبة للكبار، بدت لي جدية، ذات طابع عملي خالص، وكل ما عدا ذلك لا معنى له. أذكر أن امرأة فقيرة كانت تسكن قريبا منا في القرية. قالت لي وقد رأتني ألعب والوقت شتاء: لو كنت مكانك، ولا عمل لدي، لما غادرت فراشي أبدا.

أذكر أيضا أنني عندما كنت أمضي إجازتي الصيفية في القرية، كنت وبعض الطلبة نخرج ساعة العصر من القرية ونسير حتى حافة الهضبة، نجلس هناك لنتأمل المشهد الجليل: انحدار الأغوار عشرات الكيلومترات حتى يصل الانحدار إلى أكثر نقطة في العالم انخفاضاً، وهي البحر الميت. ثم نشاهد ارتفاع الأغوار في الطرف المقابل عشرات الكيلومترات حيث تقوم مدينة القدس على القمة. وفي أسفل الوادي كنا نشاهد نهر الأردن وهو ينحدر من الجبال الشمالية حتى يصب في البحر الميت. كان ذلك يشبه تأمل خارطة كبيرة قليلة التفاصيل. وعندما يحل الظلام كانت القدس تتلألأ على القمة المقابلة.

كنا، في طريقنا إلى الهضبة، نرى الفلاحين يحصدون حقولهم. عندما نمر قريبا منهم كانوا يتوقفون عن العمل، يتأملوننا، وينادون:

- وين رايحين؟

- بنشم هوا.

يقولون:

- ليش متعّبين حالكو؟

هذه الرؤى عاشت في ذاكرتي وأنا أعيش تجربة حياة (بوبي). إن صرامة (بوبي) التي تضع العمل قبل الحياة تحمل في داخلها، على نحو ما، حسا بالعدالة. الشر ـ س

مطلوبا لذاته، ولكنه وسيلة لتحقيق مصلحة. فعندما اقتاد (هوراس بنبو) إلى البيت اتضح أنه لم يكن يريد منه شيئا. لقد قدم له الخمر والطعام ويسّر له سبيل العودة إلى (جفرسون). كأنه يريد أن يقول: لن أبادرك بالشر إن لم تقف في طريقي. إن عبارته التي يكررها باستمرار: «إذاً لا تفعل».

ولكن هذه الروح العملية الجهمة تجعل الجميع يخشونه، لأن هذه الجهامة توحي على الدوام بأنها تخفي تحفزا لفعل عنيف. إن سلوك (بوبي) الجهم، المترفع، المهذب تهذيبا سطحيا يخلق منه صورة أمراء العهود السالفة، وقادة العصابات وبعض القادة السياسيين. إن اشمئزازه من المحامي (هوراس بنبو)، الذي وصفه بالبروفسير، يتأتى من احتقاره لكل الأفعال، عدا القتل. إن الحديث عن الكتب أثار اشمئزازه.

لم يكن أمراء العصور السالفة يرون في المثقف رجلا مساويا، بل خادما؛ إذ كانوا يرون أن عمل الرجل الحقيقي هو الحرية.

* * *

أتذكر المدرسة الداخلية. سوء حظي أراد لي أن أكون أصغر طلاب صفي: أصغر من أصغرهم بسنتين أو ثلاث ومن أكبرهم بخمس سنوات أو ست. هذه الفروق في فترات الطفولة والصبا تكون كبيرة حقا. أضف إلى هذا بنية ضعيفة.

في مثل هذه السن لا يمكن للصغير أن يتجاوز صغره، ولا يمكنه أن يكون ندا لمن هم أكبر منه.

أتذكر كثافة الطلبة الكبار التي يستحيل اختراقها. أتذكرها كنوع من الرضى عن الذات والثقة بالنفس اللذين لا يهتزان. إنهم يصرون على خطئهم، كما كانت عدالتهم ذاتية، مفروضة بتلك الكثافة. وأما مجاهدتي لإثبات أن هنالك عدالة موضوعية فقد كانت بلا طائل.

تكشفت وأضيئت في داخلي هذه الأنماط عندما اتضحت أمامي شخصية (بوبي). استعدت تلك المعاناة أمام صلابة مصمتة. كان لهم سمات الأمراء المحاربين، القوة والقسر هي سلاحهم. أما الثقافة فهي سلاح الضعيف.

أتذكر أنه كان في صفي حوالي عشرين طالبا، وكنت أحيانا أكتب موضوعات

الإنشاء لعشرة منهم على الأقل. كانت تلك وسيلتي لإرضائهم. ولكنهم كانوا يحتقرونني لهذا السبب بالذات، أي لأنني لا أصلح لشيء إلا لهذه الأمور التي لا تجعل من الإنسان رجلا.

لقد انتشلتني شخصية (بوبي) من سذاجة الاعتقاد أن هنالك عدالة موضوعية مطلقة، عدالة تتجاوز منطق القوة والإكراه، انتشلتني من أحلام اليقظة ووضعتني في الواقع.

ومن تجربتي الخاصة في قراءة هذه الرواية أرى أن صفة اللاأخلاقية المعاصرة لا تنطبق على (بوبي)، فليس له سمات المجتمع المعاصر الصناعي. حتى تهذيبه لا ينتمي إلى تهذيب النمط الموجّه بواسطة الآخرين، الذي يحاول أن يرضي الآخرين. إن عدوانيته لا تتضح مع الذين لا يستحقون أن يكونوا هدفا لغضبه، لقد عرفت القتلة والسفاحين في السجون التي دخلتها، إنهم مهذبون مع الضعفاء، ولكن عنِفهم يظهر على أشده أمام الذين يحاولون أن يكونوا أندادا.

أعرف أن عالمهم الداخلي فقير وأن ذكاءهم العام أشد فقراً، ولكن قدرتهم على الحسم هي الرهيبة. لا شيء يقف في وجوههم.

إن شخصية (بوبي)، كما رسمها (فوكنر)، أكثر صدقا وعمقا من كل ما وصفها به نقاده.

هنالك مسألة رفضه استئناف حكم الإعدام الصادر ضده. هل هو استسلام باستمتاع (ماسوكي) للدمار الذاتي؟

دعونا نتأمل مسألة تتصل بهذا السؤال. أعني محاولة (بوبي) أن يعوّض عن عنانته بمشاهدة رجال يأتي بهم ليضاجعوا (تمبل دريك) وهو يتأملهم. تصف صاحبة بيت الدعارة ريب المشهد:

«أجل. قالت لي الخادمة (ميني) إن الاثنين (رد، الرجل الذي جاء به بوبي، وتمبل دريك) كانا عاريين كأنهما حيتان، وكان (بوبي) يقف عند طرف السرير حتى دون أن يخلع قبعته ويطلق همهمة أشبه بالصهيل».

وحكاية كوز الذرة سبق وذكرناها.

من هذا نستنتج أن (بوبي) رجل يفرض قيمه، ومن ضمنها انحرافاته الغريبة، على العالم بلا خجل، وإذا حاول أحد أن يسخر منه أو يعارضه فمصيره الموت. ومن متن الرواية كان (بوبي) يفرض إرادته دون أن يعترض أحد بشكل جدي. كان مسدسه هو صلته بالعالم، بالمنافسين، بالسلطة، وكذلك بالنساء، وكان بمسدسه يستعيض عن ضعفه الجسدي وعن عنانته.

عندما اعتقل بتهمة قتل الشرطي حاول أن يفرض سياق عالمه الخارجي، على سياق مختلف تماما، ولكنه فشل. فشل لأنهم انتزعوا منه مسدسه، وبهذا انقطعت صلته بالعالم، بالحياة. كان حتى آخر لحظة يحاول أن يفرض إرادته، وذلك عندما نادى الجلاد طالبا إليه أن يسوي شعره الذي سقط على عينيه.

عندما فقد مسدسه أدرك أنه مصاب بعاهة، وأمراء الحرب لا يحتملون العاهة. إنهم يفضلون الموت على ذلك. أتذكر أن فارسا بدويا من قريتنا، وكنت أعرفه معرفة جيدة، أصيبت ذراعه اليسرى بالغنغرينا فأخبره الطبيب أنه بحاجة إلى قطع ذراعه وإلا فان الغنغرينا سوف تسري في جسده وتقتله. أذكر بشكل جيد أنه قال: أعيش بيد واحدة ويسمونني الأكتع! الموت خير من ذلك.

وقد مات بالفعل دون أن يقطع يده.

سمة الكمال العضوي صورة للأمير المحارب. وبتأثير هذه الصورة كتبت قصة (البشعة) عن رجل كان عليه أن يذهب إلى البشعة حيث يضعون النار على لسانه ليثبت براءته من تهمة العلاقة بإحدى النساء. ولما كانت العلاقة حقيقية فكان على يقين بأن النار ستحرق لسانه. ولما جاءت أمه بالمرأة وأدخلتها حجرته اكتشف أن الخوف جعله عنينا، فقتل نفسه.

من هذا أعتقد أن (بوبي) لم يستسلم للموت باستمتاع (ماسوكي) ولكن لأن قيم أمير الحرب قد تحطمت.

التفسير الشائع لروايات فوكنر، ورواية (الحرم) خاصة، هو إحالتها إلى بناء ذهني يفسر الشخصيات والمواقف. هنالك مجموعة من الفجوات والإبهامات التي ينبغي ملؤها و جلاؤها حتى تكتمل الرواية. ولقد نجح هذا البناء الذهني في تفسير هذه الروايات وفي ملء فراغاتها، وفي تحويلها من روايات متميزة إلى روايات متوسطة

القيمة. أي أن هذا البناء الذهني يتسق ويتكامل عندما يحد من تمرد الشخصيات عليه، بسبب حيويتها وغناها.

شخصية (تمبل دريك)

سأحاول، هنا، اتباع منهج آخر في تفسير (فوكنر)، ويتلخص ذلك المنهج في أن أعيد بناء الرواية انطلاقا من تجربتي معها كقارئ. ولنبدأ بشخصية (تمبل دريك) في رواية (الحرم).

التفسير الشائع هو أنها رمز للأنوثة الأمريكية الجنوبية. ولكن دعونا نتعرف على هذه الشخصية حتى نحاكم دقة هذا التفسير.

تمبل فتاة تنتمي إلى ارستقراطية (جفرسون)، والدها قاض، وهي طالبة في مدرسة داخلية. لم تكن طالبة مجدة أو ملتزمة، لهذا وجهت لها إدارة المدرسة إنذارا. ورغم ذلك تتفق مع شاب (غووان ستيفنس) على أن تسهر معه.

أول مرة نراها فيها، في الرواية، وهي تركض عبر مباني المدرسة الداخلية نحو سيارة (غووان) الذي ينتظرها: تركض وهي تضع معطفها على ذراعها، وساقاها الطويلتان قد أصبحتا شقراوين بسبب الضوء القادم من مهاجع النوم، ثم ابتلعتها الظلمة لتظهر مرة أخرى وهي تدخل السيارة وقد ارتفع ثوبها وبدت لمحة من ملابسها الداخلية.

ولكن رفيقها يسكر في تلك الليلة وتغادره وهو فاقد الوعي. لقد جلس معه بعض الشبان، فأخذ يحدثهم أنهم هناك في فرجينيا علّموه كيف يشرب كـ(جنتلمان). ثم لاحظ الشبان أن أنفه قد تحبّب بالعرق، فقال أحدهم:

- لقد انتهى.

ملأ (غووان) الكأس حتى حافتها وقال للشاب: «انظر»، وشربها دفعة واحدة، فسقط مغشيا عليه. اكتشف في الصباح أنه ملقى في دورة مياه، وعلى جدارها قرأ اسم (تمبل دريك). كان يشعر بدوار وبآلام في جسده، ولكنه بمجرد أن يشرب جرعة من زجاجة الخمر يشعر بالتحسن فوراً فيواصل الشرب.

وعندما تقابله (تمبل) في الصباح تقول غاضبة:

- إنك سكران أيها الخنزير.

ولكن (غووان) يصرعلى أن ترافقه إلى البيت المنعزل الذي يبيعون فيه الخمور. تصطدم سيارته بشجرة تعترض الطريق، فيقادان إلى البيت المنعزل، وهنالك يتم اغتصابها، في حين يواصل (غووان) الشرب.

الواقع أن الفتاة هي التي رغبت أن تغتصب. فمنذ اللحظة الأولى التي رأت فيها (بوبي) - العنين الذي اغتصبها بكوز الذرة - ابتسمت له بغواية. لقد اجتذبها بقوة ذلك القزم المشوّه. تصف (روبي لامار) ما حدث، فتقول:

«لقد توقفت عن الجري في كل مكان حيث يستطيع الجميع أن يروها. لم تثبت في مكان واحد. كانت تندفع من أحد الأبواب، وبعد دقيقة أراها مقبلة تركض من الجهة المقابلة...».

وعندما تتحدث (تمبل) إلى المحامي في المبغى تقول إنها كانت تتابع اليد التي تداعب جسدها:

«كانت اليد كثلج حي... ولكنني كنت أقول لنفسي: جبان! جبان! المسني يا جبان! وأصابني الجنون لأنه كان بطيئا جدا. قلت له دون صوت: هل تظن أنني سأظل طيلة الليل أنتظر حتى تفعل ذلك؟»

وفي لحظة الاغتصاب - تلك اللحظة التي لا يصفها (فوكنر) - تتحوّل رغبتها إلى قدر:

«استدار ونظر إليها. تحرك دون أن يصدر عنه أي صوت. اتسعت فتحة دون صوت، فبدا وكأن الصوت والصمت يتبادلان الأدوار. بإمكانها أن تسمع الصمت عبر صلصلة كثيفة، وهو يتقدم نحوها خلاله، يزيحه جانبا وقد أخذت تقول لنفسها إن شيئا ما سوف يحدث. كانت توجّه كلامها إلى الرجل العجوز الذي كانت عيناه بقعتين صفراوين - كان العجوز أعمى وأصم - صرخت فيه: «شيء ما يحدث لي». وهو جالس على كرسيه تحت الشمس، ويداه المتصالبتان تمسكان بالعصا. صرخت به: «لقد قلت لك ذلك». تنبثق الكلمات منها مثل فقاعات ساخنة في الصمت البراق حولهما، إلى أن أدار الرجل رأسه وعيناه كبصقتين، حيث كانت تتمدد متلوية

متشنجة فوق الألواح الخشبية الخشنة المشمسة (لقد قلت لك! كنت أقول لك طيلة الوقت!».

كان صراخها، بالطبع، داخليا، واقتراب الرجل الأصم الأعمى كان مجرد وهم. ولكن ما حدث لها هو ما كانت تتوقعه وترغب نيه، تلك الرغبة التي أصبحت قدرا مفروضا عليها، وكأن لا يد لها فيه. إن صرخاتها الصامتة هي احتجاج على هذا القدر، الذي صنعته بيدها ورغبت فيه بقوة.

* * *

إن (روبي لامار)، زوجة (غودون)، هي التي كشفت الحقيقة خلف ستار البراءة التي تحيط بها (تمبل) نفسها. (روبي) تلك المرأة التي تمتلك طاقة هائلة من الحب والتضحية، وتملك في الوقت نفسه معرفة أن الحياة قاسية على الفقراء، وأنها مسألة جدية للغاية. الحياة، بالنسبة للفقراء، لا تفسح مجالا للعبث.

لقد قالت للفتاة إن عليها أن تغادر المكان، ولكن الفتاة تلكأت. تتحدث الفتاة عن نفسها لـ(روبي):

ـ قد سكر (غووان) ثلاث مرات في يوم واحد. لقد قال لي أخي إنه سوف يضربني بقسوة.

ـ «قال أخي إنه سوف يقتل فرانك. ولم يقل إنه سيضربني إن رآني معه. قال فقط إنه سوف يقتل ابن الفاجرة اللعين... وشتمه أبي وقال إنه قادر على رعاية عائلته بعض الوقت، وأخذني إلى البيت وأغلق علي الباب وقاد سيارته إلى الجسر لينتظر فرانك. ولكنني لم أكن جبانة؛ تسلقت المواسير وهبطت، ثم ذهبت إلى فرانك وأنذرته. رجوته أن يذهب، ولكنه قال إننا سنغادر البيت سويا. كنت أعلم أنها المرة الأخيرة التي سأراه فيها. كنت أعلم، ولذلك رجوته أن يغادر، ولكنه قال إنه سيقودني إلى البيت لأحمل حقيبتي وننصرف بعد أن نخبر أبي. لم يكن هو، أيضا، جبانا. كان والدي يجلس على العشب، قال: «اخرجي من تلك السيارة». خرجت ورجوت فرانك أن ينصرف، ولكنه خرج هو أيضا من السيارة وسرنا في الطريق ودخل أبي البيت وتناول بندقيته من خلف الباب. وقفت أمام (فرانك) فقال لي والدي: «تريدين ذلك أيضا؟» وحاولت أن أُظل هكذا واقفة أمامه، ولكن (فرانك)

أبعدني وجعلني خلفه وأمسك بي، وأطلق والدي عليه النار، وقال لي: «اتبعيه وابتلعي قذارتك أيتها الفاجرة».

همست (تمبل): لقد سماني فاجرة.

تقول (روبي):

ـ ولكنكن أيتها النساء المحترمات، المتحررات الرخيصات، لا تمنحن أبدا، وعندما ينكشف أمركن...

وتقول في موضع آخر:

ـ «أعرفكن أيتها النساء الشريفات. محترمات إلى الحد الذي يمنعكن من الاقتراب من الناس العاديين. تتسللن في الليل مع الفتيان، ولكن الويل للرجل الذي يقترب منكن، تأخذن كل شيء ولا تعطين شيئا. تقلن: (أنا فتاة نقية، لا أفعل ذلك). تتسللن مع الفتيان وتجعلنهم يستهلكون بنزينهم، وتأكلن طعامهم، ولكن يكفي أن ينظر إليكن رجل حتى يغمى عليكن لأن أباك القاضي وإخوانك الأربعة قد لا يعجبهم ذلك. غير أنكن عندما تقعن في ورطة، فلمن تأتين مولولات؟ لنا نحن، الذين لا نستحق أن نربط حذاء القاضي».

هنا ينهتك الستار الرقيق المخادع الذي يخفي حقيقة سادة الجنوب الأمريكي، فما (تمبل) إلا الممثلة الأكثر وضوحا وصدقا لأرستقراطية الجنوب: يأخذون كل شيء ولا يعطون شيئا. حتى عندما كانت في الماخور كانت تأخذ ولا تعطي. لقد أغرقها العنين المشوّه (بوبي) بالمال والملابس والمجوهرات. وكان يأتي لها بالفحل (رد) ليروي ظمأها الجنسي، بينما يقف (بوبي) على الطرف الآخر من السرير، مرتديا ملابسه الكاملة، حتى القبعة، يحمحم ويتلوى وهو يشاهدها في السرير. ولكنها لا تكف عن مناكدته، تمنعه من دخول حجرتها وتعيّره بعنانته. تقول له، وهما ذاهبان إلى الملهى، لتحرضه على قتل (رد):

ـ «لن تفعل ذلك. أنت تخاف. إنه خير منك». ألم تكن تود أن تكون مكانه على السرير، وأن يكون هو الذي يقف على طرف السرير ويحمحم؟

وفي الملهى تشرب وتندفع نحو (رد) طالبة منه أن يضاجعها في التو واللحظة،

وأن يقتل (بوبي).

إنها صورة لفساد طبقة كاملة اعتادت أن ترضي نزواتها على حساب الآخرين ـ الحثالة البيضاء والزنوج ـ دون أن تعترف لهم بأي حق.

* * *

ولكن هذا التفسير لا يستوعب شخصية (تمبل). إن تعقيد هذه الشخصية يحيرنا. فهي تبدو لنا دائما كطفلة تم اغتصابها وتشويهها. يبدو ذلك واضحا في تكوينها الجسدي وفي حديثها. عندما يراها الساذج (تومي) يقول:

ـ بسيقانها الطويلة كم تزن؟

ثم ينظر إلى بطنها وفخذيها. يقول لـ(غووان) الذي كان يعتقد أنه زوجها:

ـ «لم يزرع بذرته فيها بعد. أليس كذلك؟»

لقد لمست براءتها (تومي) في العمق، فأصبحت إحدى محارمه. لقد ظل يدافع عنها حتى آخر لحظة، أي قبل أن يطلق عليه (بوبي) الرصاص ويقتله.

يصفها الكاتب: «... همست، وهي تحمل الطفل. وكانت هي نفسها اشبه بطفل استطال وامتدت ساقاه، بثيابها القصيرة وقبعتها التي دفعتها إلى الخلف».

ويصفها في مكان آخر: «طويلة الساقين، نحيلة الذراعين، وعجيزة مرتفعة صغيرة. جسد طفلي صغير، ليست طفلة تماما، ولكنها لم تبلغ مرحلة النضج الانثوي».

لهذا السبب لا نستطيع أن نراها متغربة عنا تغرب الأشرار المطلقين. تظل بالنسبة لنا حاملة سمة الطفلة ـ المحرم. وهذا يشير إلى حقيقة مزدوجة: وجهها الأول أن الشر في داخلها هو تلقائي، كما في طبقتها. والثاني أنها تستثير فينا عقدة المحارم، التي جعلت (كونتن) ينتحر في رواية (الصخب والعنف) وجعلت (هنري) يقتل أخاه غير الشقيق في رواية (ابشالوم، ابشالوم). وباختصار، فإننا شركاء لتمبل في شرها.

أذكر أنني كتبت منذ زمن بعيد قصة عنوانها (سوزان) حاولت فيها رسم صورة لمومس عجوز مصابة بهلوسات ترى نفسها فيها فتاة صغيرة جميلة يسعى الرجال لاغتصابها والتهامها. يختلط ذلك بوعي حاد بوضعها الحقيقي. رسمت صورة

لجسدها وشعرها وطريقة نطقها للكلام تجعل منها طفلة في إهاب عجوز. أردت من ذلك أن أستثير ذلك المزيج من الشفقة والسخرية، وبهذا أخلق تعاطفا معها. لا شك أن شخصية (تمبل دريك) كانت، على نحو ما، وراء هذه الصورة.

يظل هنالك سؤال آخر: ما هو السبب الذي جعل (تمبل) تقول في المحكمة إن الرجل الذي اغتصبها بكوز الذرة وقتل تومي هو (غودون)، وليس (بوبي) الذي قام بالاغتصاب والقتل؟ كان (غودون) هو الرجل الذي حماها طيلة الليل من الذين حاولوا اغتصابها، والذي يسّر لها، لو أرادت، طريق الهرب. فلماذا تكافئه على هذا النحو؟

إذا نسبنا ذلك إلى رغبة خالصة وكلية في الشر، فإننا نحيل الرواية إلى ميلودراما مبتذلة.

ويفسر الناقد (بيتر ليسكا) رفض (تمبل) أن تقول الحقيقة في المحكمة عن مغتصبها وقاتل (تومي) بأنه كان نتيجة إرغام عائلتها لها على ذلك، وهكذا يصبح القاضي (دريك) غير مكترث بالعدالة كالآخرين.

وهكذا تصبح (تمبل) مجرد ضحية.

إن تفسير (ليسكا) هو مجرد افتراض ليس له سند من الرواية ذاتها، وهو بهذا محاولة لإضفاء فكرة خضوع هذه الرواية لمفهوم أخلاقي. إن علينا أن نعثر على الإجابة على هذا السؤال من شخصية (تمبل) ذاتها.

دعونا نورد الحقائق أولا. عندما أخذها (بوبي) إلى بيت الدعارة في (ممفيس)، لم تحاول أن تهرب منه. صاحبة البيت شكت منها قائلة:

«هذا بيت دعارة محترم، وليس ماخورا فرنسيا». وفي أثناء إقامتها في ذلك البيت أقامت علاقة خاصة مع (رد) من وراء ظهر (بوبي) وأخذت تكتب له رسائل العشق الملتهبة، كما سنعرف من رواية (صلاة لراهبة).

وعندما يرغمها والدها على مغادرة ذلك البيت فإنها لا تقطع صلتها، بل تأتي بإحدى المشرفات وتجعلها وصيفة لها.

وبعد ثماني سنوات من هذه الأحداث، تزوجت فيها (تمبل) من (غووان

ستيفنس) لشعوره بالذنب لانه تخلى عنها وتركها فريسة للاغتصاب، يأتي (بيت) شقيق (رد) حاملا رسائل (تمبل) الغرامية إلى شقيقه، ويحاول أن يبتزها بها. وما أن تراه حتى تستيقظ عواطفها نحو (رد) وتقيم علاقة مع الشاب، وتتفق معه على الهرب سويا.

هل نستطيع أن نخرج من هذه الحقائق بإجابة على السؤال المطروح؟ أعتقد ذلك.

إن المعيار الذي وضعه النقاد للحكم على فساد (تمبل) هو إنها لم تلتزم بمعايير الطبقة التي تنتمي إليها. ولكن الفتاة حدست ليس فساد هذه الطبقة، قيمها ومواصفاتها، بل كانت تعرف جيدا رتابة الحياة التي تعيشها وخواءها. إن الحياة الأخرى، حياة المواخير والجريمة، حياة العنف والانفلات الحسي من كل القيود، تمتلك ميزة عن حياة طبقتها. هذان اللونان من الحياة كلاهما فاسد، ولكن في حين أن حياة ارستقراطية (جفرسون) رتيبة ومملة، فإن الحياة الأخرى مثيرة، إلى أقصى حد.

إن دراسة الجريمة في أمريكا، والرغبة في التدمير - كتاب (التدميرية الإنسانية) (لإريك فروم) الذي يقع في ثمانمائة صفحة- تشير إلى هذه الحقيقة: إن العنف والجريمة والرغبة في التدمير هي تعبير عن توق الإنسان للخروج من حياة رتيبة فارغة.

لهذا السبب أبقت (تمبل) حياتها مرتبطة بعالم الحثالة البيضاء، عالم الدعارة والجنس والجريمة. لقد قبلتها طبقتها كزوجة فاضلة، ولكن حياتها في ثمانية أعوام تمارس فضائل طبقتها جعلتها تقفز إلى أول يد تمتد إليها من عالم الحثالة البيضاء.

لقد شارك (فوكنر) - خاصة في روايته (صلاة لراهبة) - في تثبيت الرؤية الأخلاقية لشخصية (تمبل)، ولكنها برهنت أنها أكثر حيوية ولبساً من التصميمات الأخلاقية.

من هنا تأتي الإجابة على السؤال الذي طرحناه. لو أن (تمبل) روت الحقيقة لأدانت نفسها وأبعدت نفسها عن ذلك العالم المضطرم، المنطلق من كل قيود، وعاشت ضمن حدود طبقتها حتى نهاية حياتها. لقد أدانت (غودون) استجابة لغواية ذلك العالم السفلي.

وعلينا ألا ننسى أنه في أشد المجتمعات محافظة في وطننا العربي تتبع الطبقات

العليا الموقف نفسه (تمبل)، ولكن بدهاء أشد، إذ تعيش هذه الطبقة حياة علنية: صارمة، تقية، تعيشها إلى درجة التعصب المهووس، بينما تكون لها حياة سرية تبدو حياة الحثالة البيضاء في (ممفيس) معها حياة بريئة جدا.

* * *

طلب أحد الخلفاء الأمويين مشاهدة بثينة، تلك التي جعل منها جميل بن معمر أسطورة. كان الشعر ند جردها من ملامح أهلها ومعاييرهم وجعلها صورة متسامية للمرأة. أي أن قارئ الشعر في كل مكان يستعيد صورة بثينة من معطيات بيئته وملامحها من ملامح بيئته. وهكذا فعل الخليفة، ابن دمشق، أكثر مدن العالم تحضرا وتأنقا في ذلك الزمان.

تصور الخليفة أن يجد جمالها مستمدا من معايير الجمال في بيئته. ولكنه عندما رآها اندهش. قال لها:

ـ ما الذي رآه فيك جميل حتى يقول فيك كل ذلك الشعر؟

* * *

أتذكر الأثر الذي كانت تخلّفه زيارة أقربائي من سكان عمان للقرية التي ولدت وعشت طفولتي الأولى فيها. كانت عمان آنذاك بلدة صغيرة، لم يكن عدد سكانها يزيد على ثلاثين ألفا. كانت بداية مدينة. ولكن أهلها كانوا يعيشون أسلوبا في الحياة يختلف جذريا عن أسلوب الحياة في القرية.

أتذكر الغثيان الذي كان يحدثه هؤلاء الزوار في نفسي. فهم كأبناء مدينة، تشكلت لديهم رؤية مخالفة لرؤيتي كقروي، كانوا يرون القرية كوضع ثابت، بلا عمق تاريخي، وبلا مفاهيم وقيم مخالفة للمدينة. ولهذا تصبح نساء القرية وبناتها قبيحات، ورجالها مضحكين، وماؤها غير نقي، وطعامها مفتقد للنظافة والإتقان.

كان عالما كاملا من الجمال والفروسية والشعر يتهشم أمامي. إن ذلك التوقير الذي كنت أحمله للمدينة ـ الحلم كان يدعوني لتبني تلك الرؤية الوضعية لقريتي. كانت عمان والمدن الأخرى الكبيرة (دمشق، القاهرة) بالنسبة لي هي مجرد إعادة إنتاج لقريتي، إعادة إنتاج تضيف إلى القرية تحقق أحلام يقظتي فيها.

لم يكن ذلك الغثيان نتيجة، فقط، لتوقيري للمدينة (حيث تقف متجسدة، مترقبة أحلام يقظتي)، بل لأنني لم أكن أعرف كيف أشرح قريتي، وبالتالي، كيف أبرهن على خطأ تلك النظرة الوضعية.

في روايتي القصيرة (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) التي كتبتها قبل أن أبلغ سن العشرين، وقبل أن أقرأ (فوكنر)، كانت تسود رؤيتي للقرية تلك الرؤية الوضعية: أهل القرية وقد اجتذبهم حلم الشفاء من كل الأمراض، فأسرعوا إلى الطفلة، التي ظهرت لها أم المسيح مريم، ولكنهم عادوا بخيبة أمل، وقد قام التجار منهم بمزج الزيت المقدس بزيت زيتون عادي ليزيدوا مكاسبهم. ولكنني، في الوقت ذاته، مارست انتقامي ـ انتقاما لخيبة أملي ـ من عمان؛ إذ بدا أهلها ضيّقي الأفق، مفجوعين بأحلام لا تتحقق.

بعد ذلك بسنة كتبت روايتي القصيرة الثانية (زنوج وبدو وفلاحون)، وكنت قد قرأت بعض أعمال (فوكنر). أدركت، آنذاك، بشكل غامض، أن عليّ حتى أكتب عن القرية أن أستعيد إحساسي الأصيل بها، وأن أتخلى عن تلك النظرة الوضعية، التي غرستها فيّ المدينة. إن عالم الزنوج والبدو والفلاحين لا يرى كقطاع عرضي مبتوت الجذور بماضيه وبمفاهيمه الخاصة. إن تلك اللحظة الوضعية لقطاع عرضي هي لحظة موضوعة في سياق تاريخي، في التاريخ الذي لا يتكشف بكل أبعاده إلا لمن يعيش في داخله.

هذا ما علمني إياه (فوكنر)، الذي ازددت معرفة به حين قرأت له مزيدا من الأعمال: (الحرم)؛ (ابشالوم! ابشالوم!)؛ (سارتوريس)؛ (الضوء في آب)؛ (الدب)؛ (الصخب والعنف)، وغيرها من الروايات والقصص القصيرة والمتوسطة الطول.

* * *

ما هي رؤية (فوكنر) للتاريخ كروائي؟

لنأخذ رواية (ابشالوم! ابشالوم!) كمثال. تقوم هذه الرواية على بناء متغيّر، لا يثبت أبدا بشكل نهائي. إننا نتعرف على الحقائق الأساسية في هذه الرواية من عدة رواة، ومعلقين اثنين. بعض الحقائق تظل مفقودة، تاركة لنا (وللرواة أيضا) مهمة التخمين. كما أن العلاقات بين الأشخاص غير مؤكدة؛ إذ يبنيها كل راو حسب

اجتهاده. إن هيكل الرواية بنية مراوغة، غير مؤكدة، يعاد تشكيلها دون توقف.

إن (ستبن) يظهر أمامنا، وهو داخل إلى بلدة (جفرسون) بصورة جليلة، لا نكتشف كل ما يحيط بها حتى نهاية الرواية. إننا نراه هكذا:

«من خلال قصفة الرعد الهادئة يطل فجأة الرجل ـ الحصان ـ الشيطان على مشهد هادئ وأنيق، كأنه صورة مدرسية بالألوان المائية نالت الجائزة، وما زالت نفحة خفيفة من بخار الكبريت في الشعر واللحية، ووراءه الزنوج البدائيون، وحوش دُجنت نصف تدجين لتتعلم السير على قدمين، وبينهم يقف المهندس الفرنسي مكبلا بالقيود، قائما، أشعث، ممزق الثياب، متصلبا ملتحياً، مرفوع الذراع والكف. وقف الفارس، خلفه الزنوج البدائيون والمهندس الأسير. تجمعوا بهدوء، ممسكين بمفارقة مسالمة بالمعاول والمجارف والفؤوس لغزوة سلمية، مظفّرة. ثم إن (كونتن) غير المندهش لكثرة ما رأى بدا وكأنه يراقبهم وهم يجتاحون المئة ميل من الأرض الراضية المندهشة، وهم يجذبون البيت والحدائق بعنف من اللاشيء ويلقون بها كورق اللعب تحت الذراع الممدودة، الراسخة، الساكنة، البابوية. يخلقون مئة ميل (ستبن)، ألا فلتكن مئة (ستبن) كما في القديم، ليكن نوراً».

العبارة إشارة إلى سفر التكوين في التوراة، حيث جاء في الإصحاح الثالث «وقال الله ليكن نوراً فكان نوراً». كما أن عدم دقة التشكيل وإلغاء بعض الفواصل مقصود لإضفاء إيقاع خاص على الموقف».

إن هذه الواقعة المحددة تغرق في الإبهام خلال مسيرة الرواية. فنحن لا نعلم من أين جاء (توماس ستبن)، ولا كيف وفّر النقود لشراء هذه المئة ميل من الأراضي من أصحابها الهنود الحمر، ولا أين كان يغيب ليعود حاملا الأموال لاستكمال تعمير هذه الأرض، ولا كيف جاء بهؤلاء العبيد الذين يتكلمون لغة غريبة ـ تبين فيما بعد أنها اللغة الفرنسية. وكذلك الأمر بالنسبة للمهندس الفرنسي الذي تظل الكثير من الحقائق عن حياته غير معروفة.

إن عشرات الحقائق الصغيرة والعلاقات والأحداث والخفايا تظل مجهولة، أو نصف مجهولة، ولكنها تشكّل تكوينا موحدا، وإن يكن غير ثابت، عبر الإشاعات، والأماني، والتحيّزات، والتحاليل المنطقية (كما في الفصول الأخيرة من الرواية في

تلك الحوارات الطويلة بين (كونتن) وزميله في السكن الجامعي شريف الكندي). إن ما يتم بناؤه هنا، ليس التاريخ كما نعرفه ـ ذلك التجريد والتلخيص المتعسفين ـ بل التاريخ الحي، عندما يندمج في الاسطورة.

إن مفهوم أن الحياة أوسع وأكثر خصوبة وحيوية من المخططات الذهنية والأخلاقية التي تحاول أن تحصرها ـ الحياة ـ في أطرها الصارمة هي أفكار (فوكنر) المركزية. إن التفرقة العنصرية في الجنوب الأمريكي هي أضيق بكثير من حيوات البيض والسود وأصحاب الدماء المختلطة. هذا هو جوهر مأساة آل (ستبن) في (ابشالوم! ابشالوم!)، وكذلك السبب وراء النهاية الفاجعة لجو كريسماس في رواية (الضوء في أغسطس). إن التعنت الذي لا يتراجع أمام حقائق الحياة يدمر الآخرين ويدمر الذات.

نجد الشيء ذاته في رواية (الصخب والعنف)، حيث يسيطر مفهوم الشرف لدى الإخوة الثلاثة، بالنسبة لأختهم (كادي)، حيث جوهر العلاقة بين الأخوة ـ الحب والمودة ـ ملغى، وحيث لا تجد الفتاة ما تحتج به على خواء حياتها الروحي سوى الانطلاق الجنسي، بحثا عن لحظة حب أو لحظة تعاطف. إن (كونتن) الذي كان يرى الكون يستمد توازنه من الاتكاء على غشاء البكارة الرقيق انتحر لأن أخته فقدت شرفها، ولكنه كان عاجزا عن فهمها كإنسانة أو التعاطف معها.

ألا نستطيع أن نقول الشيء ذاته عن (تمبل دريك) بطلة رواية (الحرم) التي سبق وتحدثنا عنها؟

إن صرامة الأخ الذي كان يود أن يقتل (ابن الزانية) حبيب أخته، والأب الذي قتله فعلا، ودستور حياة الارستقراطية الجنوبية الضيق الأفق، الذي يقف على طرف نقيض من سعة الحياة وكرمها، جعلها تعتبر الحياة في مبغى (ممفيس) هي المتعة القصوى، والهدف الذي كان عليها أن تسعى جاهدة لاستعادته.

في هذا الفهم للتاريخ والإنسان تكمن فلسفة (فوكنر)، أو، على الأصح، رؤيته الأخلاقية.

كانت هذه هي رؤيتي لحياة القرية التي كنت عاجزا عن وعيها أو عن التعبير عنها قبل أن أقرأ فوكنر. فكيف كان بإمكاني أن أدافع عنها، أو أشرحها لأقاربي من أبناء المدينة بمفاهيمهم الصارمة للإنسان والجمال والرجولة؟

* * *

شيء آخر كنت أعيشه وأرى العالم من خلاله، ولكنني كنت عاجزا عن إيضاحه لأقاربي من أبناء المدينة، قبل أن أقرأ فوكنر. كنت أرى البشر من حولي أناسا لهم تاريخ، وأن هذا التاريخ حاضر فيهم. سبق وأن تحدثت عن تلك المرأة، التي لم يكن جمالها من النوع الذي يبهر ابن المدينة. ولكن رؤيتي لتلك المرأة كانت عبر أسطورتها أو تاريخها، حسب المفهوم الفوكنري: صراع العشاق على الزواج بها، استسلامها للحب، الذي لم يكن يتضمن صياغة مصيرها بيدها، الحكايات التي تكوّنت حولها الخ...

فكيف أفسرها لأبناء المدينة الذين رأوها منفصلة عن تاريخها - أسطورتها واكتفوا بالرؤية العابرة؟

إن فوكنر يؤكد هذا الحضور للتاريخ في شخوصه الروائية عبر بناء مزدوج. إننا نتعرف على شخصياته من هاتين البنيتين؛ إذ يتضح من خلال الرواية، ومن خلال غالبية أعماله، أن تاريخ الشخصيات لا يبدأ وينتهي بالرواية التي نقرأها، بل إن تاريخ عائلاتها، وتاريخها هي قائم في هذا العالم الغريب الذي أنشأه. إن (كونتن) هو نتاج تاريخه الخاص بقدر ما هو نتاج تاريخ عائلته (تومبسن)، وهو تاريخ نجده في عدد كبير من روايات (فوكنر)، كما نجد (كونتن) ذاته في روايتين: (ابشالوم! ابشالوم!) و(الصخب والعنف).

قد يخطر لنا أن نقارن عالم فوكنر بعالم بلزاك القائم في رواياته التي تضمنها (الكوميديا الإنسانية)، ففي روايات بلزاك نجد الشخصيات والعائلات ذاتها في أكثر من رواية. قد نرى إحدى هذه الشخصيات بطلة لواحدة من هذه الروايات، في حين نراها شخصية هامشية في رواية أخرى.

لكن هنالك فارقا أساسيا بين شخوص هذين العالمين. إن شخوص (فوكنر) متسقة مع تاريخها ومع بنيتها الشخصية. إن (كونتن)، مثلا، شخصية واحدة، ذات ملامح محددة، أينما ظهر، في حين أن شخصيات بلزاك تتغير، لتصبح أحيانا شخصيات مختلفة عندما تعيش حياتها في رواية جديدة. وبكلمة أخرى فإن شخصيات بلزاك تتحدد أساسا ببنية كل رواية على حدة، في حين أن شخوص (فوكنر) تنبثق من

تاريخها لتكتسب انسجاما وتماسكا ثابتين؛ فهي لا تتغير ذلك القدر من التغير الذي يجعل منها شخصية أخرى.

الأغلب أن هذا هو السبب، أو أحد الأسباب، الذي اجتذبني بقوة نحو (فوكنر). أعني به ذلك الالتزام ببنية خيالية حتى النهاية. أذكر أنني عندما كنت طفلا كان أشد ما يملأ نفسي حزنا وأسى هو نهاية بنية خيالية، مثل ألعاب الطفولة التي كانت تقوم على معطيات يلتزم بها الجميع. عندما كان الأطفال يضجرون بسرعة، وينصرفون عنها لأي طارئ يجتذب انتباههم، كنت أحاول، دون جدوى، أن أحافظ على جو اللعبة. أذكر، أيضا، ذلك الأمر الصارم بالذهاب إلى النوم والسهرة ما تزال قائمة، والحكايات تروى. كنت أجاهد لأن أبقى، ولكن أمي تذكّرني بصعوبة استيقاظي عندما أتأخر في السهر.

هذا هو السبب، فيما أعتقد، الذي يجعلني أشعر بخيبة الأمل والضيق عندما أنتهي من قراءة رواية، أية رواية، حتى لو كانت (الحرب والسلام). تستولي عليّ رغبة في أن أعرف مصائر الأشخاص وتطور الأحداث التي بترتها النهاية. أذكر أنني شرحت هذا الإحساس في روايتي (الضحك)؛ إذ قلت إن على من يبدأ رواية ألا ينتهي إلا على النحو التالي: أعتذر عن مواصلة الاستمرار لأنني سأموت بعد دقائق قليلة.

وقد خلّف ترابط عالم (فوكنر)ووحدته أثرا قويا على مشروعي الروائي. فقد حاولت أن أكتب تاريخ تطور الحياة في الأردن في ثلاث روايات: (زنوج وبدو وفلاحون) عن المرحلة البدوية و(وديع والقديسة ميلادة وآخرون) عن المرحلة الفلاحية، وأما (سلطانة) فهي عن الاتجاه من الريف إلى المدينة. كما أن كثيرا من شخوصي الروائية تكرر وجودها في أكثر من رواية: نادية في (الضحك) و(الخماسين) و(البكاء على الأطلال) و(الروائيون)، والأب صليبا في (وديع والقديسة ميلادة) وكذلك في (سلطانة)، ومصطفى وتفيدة ووليد ونوال وسعاد في (السؤال) وفي (الروائيون) الخ...

لقد كان أثر (فوكنر) قويا علي إلى حد أنه تسلل إلى لا وعيي. إنني أقرأ رواية (سلطانة) فأجد أن نهايتها من حيث تسلسل الأحداث هو إدراك القارئ أن كل ما

حدث في الرواية هو إجابة (جريس) على سؤال (عزة): «لماذا لم تعد للأردن؟» فتعلق (عزة):

ـ «هذه أطول إجابة في التاريخ».

ألا يذكّر ذلك برواية (فوكنر) (ابشالوم! ابشالوم!) التي يحكيها (كونتن) لزميله في الحجرة؟ ألا تذكر نهاية (سلطانة) بنهاية رواية (فوكنر)؟ يقول شريف:

ـ «... أود الآن أن تخبرني عن شيء آخر. لماذا تكره الجنوب؟»

قال (كونتن) بسرعة، رأسا، وعلى الفور: «لا أكرهه». قال: «لا أكرهه»... لا أكرهه، قال لنفسه، وهو يلهث في هواء نيو إنجلند البارد وظلامها الحديدي: لا أكرهه، لا أكرهه! أنا لا أكرهه! أنا لا أكرهه! لم أكن، بالطبع، أتقصد ذلك. ولكنني لو أعدت قراءة رواياتي بدقة لاكتشفت الكثير من المعطيات الفوكنرية وقد استقرت في داخلي، آخذة شكل اللاوعي الفاعل».

* * *

الدينامية الأساسية للمفهوم الروائي للتاريخ عند (فوكنر) هو أن الوقائع والشخصيات يعاد إنتاجها في الثقافة الجماعية للبشر. أي أن الحدث في الواقع لا ينتهي بمجرد وقوعه، بل بعد أن يتسرب عبر مصفاة الجماعة، التي تحوّر فيه، وتضيف إليه، وتحذف منه، وتلقي عليه آمالها ومخاوفها وأشكال رؤيتها الخ... عند ذلك فقط يصبح تاريخا ذا وظيفة مزدوجة: يحكي الواقعة، ويحولّها، في الوقت ذاته، إلى تاريخ للبشر.

في رواية (سارتوريس) تقول الآنسة (جني) عن موت الجد (بايارد) إن مقتله «كان مزاحا أبله بين حبيبين طائشين، متهورين». ولكن هذه الحادثة، أصبحت على مر السنين ـ أي بعد مرورها بالمصفاة الجماعية التي تحدثنا عنها ـ «نقطة مركزية مأساوية» في التاريخ. هذا هو الشكل الذي يأخذه حضور التاريخ في اللحظة المعاشة. إننا منذ بداية الرواية نلمس هذا الحضور للقتيل، الذي مات منذ زمن طويل:

«كما يحدث دائما فإن العجوز فولز قد جاء (بجون سار توريس) إلى الحجرة معه، واجتاز الثلاثة أميال من (مزرعة الفقيرة) في المقاطعة، جالبا، مثل رائحة أوفروله

النظيفة المتربة، روح الرجل الميت إلى الحجرة حيث كان يجلس ابن الرجل الميت وحيث كلاهما، الفقير والمصرفي، سيجلسان نصف ساعة بصحبة ذاك الذي ذهب إلى ما وراء الموت ثم عاد».

إن حضور الرجل الذي قتل منذ زمن بعيد يضفي على الأحياء عمق التاريخ ومأساويته. وهو بذلك يستعاد كحياة تحدد جزءا كبيرا من مصير الأحياء ورؤيتهم للعالم. إن تلك الجلسة تتحدد على مستوى التاريخ.

نستطيع أن نقول الشيء ذاته عن أحداث (ابشالوم! ابشالوم!). إن مواقف الرواة الذين يحكون أحداث الرواية وتجاربهم وتحيزاتهم تسهم إلى أكبر حد في صناعة الأحداث كرواة، لا كمشاركين فقط.

أحب، هنا، أن أقول إن ذلك مختلف عن التقنية التي استخدمها (سارتر) في سيناريو (الدوّامة) و(بيراندللو) في مسرحية (لكل طريقته) او (داريل) في (رباعية اسكندرية). هذه التقنية تقوم على أن يقدم كل شخص وجهة نظره أو رؤيته لواقعة محددة. إن التاريخ، هنا، موجودٍ كفعل قائم بذاته، منفصل، وكل شخصية ترويه قدر معرفتها، وحسب قدرتها على فهم ما حدث. أما بالنسبة لـ(فوكنر)، فإن التاريخ ليس الوقائع التي حدثت، بل إعادة صياغتها من قِبل الجماعة.

عبدالله بن المقفع

ابن المقفع أديب رافقته منذ الطفولة. وعلى امتداد حياتي، لأسباب متعددة، كنت أعود إليه، فيتشكل أمامي وجه جديد، كأنني أقرأه للمرة الأولى. وأستطيع الآن، وأنا أعود إليه مرة أخرى، أن أكتشف أن ما هو مضمر فيه أكثر كثيرا مما هو ظاهر، وأن مشروعه ـ وهذه هي المرة الأولى التي يمتلك فيها مفكر عربي مشروعا شاملا للتغيير الاجتماعي والسياسي ـ كان من الخطورة والجدية إلى حد أنه كان عليه أن يخفيه وراء العديد من الأقنعة.

لم ينجح تماما في لعبة الأقنعة، وما كان نجاحه ممكنا. كان مصاغا من طينة الثوريين الشهداء. وهكذا فقد دعاه حاكم البصرة لزيارته، وأمر بحمله ووضعه في تنور مشتعل، وانتهت حياة واحد من أكثر المفكرين العرب أصالة وعطاء وهو في السادسة والثلاثين من عمره.

لم يكن ابن المقفع حسن الظن بالسلطان، ولا غافلا عن المصير الذي ينتظره، فهو القائل في كتاب (الأدب الكبير والأدب الصغير) إن صاحب السلطان كراكب الليث «الذي يهابه من نظر إليه، وهو لمركبه أهيب». وكان يرى أن صحبة السلطان هم ثقيل، لا بد منه رغم ذلك لتحقيق مشروعه الذي سنتحدث عنه طويلا، فيما يلي. يقول في الكتاب نفسه تحت عنوان (في أن الطالب لصحبة الملوك لا يفلح حتى يشايعهم ويمالئهم):

«وإن وجدت عنهم (يعني الملوك) وعن صحبتهم غنى، فأغن عن ذلك نفسك واعتزله جهدك فإنه من يأخذ عملهم بحقه يحل بينه وبين لذة الدنيا وعمل الآخرة. ومن لا يأخذه بحقه، يحتمل الفضيحة في الدنيا والوزر في الآخرة». ويقول في موضع آخر: «إن ابتليت بصحبة السلطان فعليك بطول المواظبة في غير معاتبة، ولا يحدثن لك الاستئناس به غفلة ولا تهاونا».

كليلة ودمنة

لا أعلم إن كانت المدارس تدرّس الآن (كليلة ودمنة) في الصفوف الابتدائية، كما كان يحدث في زماننا، ولكن ما أذكره حتى الآن هو تلك المتعة وذلك

الإحساس بالطزاجة، وأنا أعيش ذلك العالم النباتي، عالم الغابات والأنهار والبحيرات والحيوانات المؤنسنة. عالم الطفولة عالم نباتي: زهور وجنيات وغابة، وفتيات جميلات. قصص الأطفال حتى الآن تدور في العالم النباتي.

ما زلت حتى هذه اللحظة تتخللني نفحة من ذلك السحر عندما أدخل حديقة، أو عندما يتاح لي الظهور ني مشهد واسع من الخضرة والماء. إن حياة ساذجة تردني إلى أحلام يقظتي السابقة على التجربة الاجتماعية تتولّد، وتتسلل إلي. هنالك عنصر إضافي كان يشدني - ولا يزال - إلى عالم الخضرة، وهو أنني ولدت ونشأت في قرية جبلية، نصف فلاحية ونصف بدوية، وكانت منطقة عارية من الشجر، شحيحة الماء. لذا عشت العالم النباتي كحلم آلمني تحقيقه.

كانت إحدى صدمات حياتي، وذلك ما وصفته في روايتي (الضحك)، أنني كنت أرى عن بعد، على خط الأفق جبالا زرقاء شفافة، بدت لي كلون مكدّس، ناعم الملمس، كأنها البحر، كما كنت أتصورّه دون أن أراه، والغابة معا. ثم خطر لي في أحد الأيام أن أصل إليها وأرى ما لم يره طفل في القرية. بدأت رحلتي في السادسة صباحا، واتجهت اليها راكضاً معظم الطريق. وكم كانت فجيعتي عندما وصلت اليها واكتشفت أنها جبال جرداء، تشبه تماما الجبال التي تقوم عليها قريتي وتحيط بها.

أذكر أيضا ان (كليلة ودمنة) كانت تدفعني إلى ضحك هستيري متصل. وما زلت حتى الآن تراودني الرغبة في الضحك حين اقرأها. كان أشد ما يضحكني بالطبع هو ذلك التعالم والتفاخم الذي كانت تتحدث به حيوانات وطيور تافهة مثل الثعلب أو الغراب أو الجرذ الخ... كان يكفي أن أتصور الثعلب وهو يقول: «قالت الحكماء...» أو «قال أحد الفلاسفة»... أو أتصور الغراب وهو يقول: «فإن الملك المشاور المؤامر، يصيب في مؤامرته ذوي العقول من نصحائه...» حتى أضحك دون توقف.

ومما كان يضحكني ويدهشني عبارة «وكيف كان ذلك؟» التي تقال في أكثر الظروف غرابة ولا معقولية. فقد يذكر الحيوان الذي في موقف ضعيف، وقد انكشف كذبه، وأصبح مهددا بالموت، إن هذا الموقف يذكّره بحكاية ما، فيقول له الآخر الذي يملك كل الخيوط في يديه، واتخذ قراره النهائي بقتل خصمه «وكيف

كان ذلك؟؟.

إن تعليق الموقف المتأزم لسماع حكاية، انطلاقا من رغبة طفلية في الإصغاء لقصة مشوّقة كان يدهشني، ترتسم صورة الموقف في حباتي فأرى الجو المتوتر المشحون بتهديد الموت قد طرأ عليه تحوّل كوميدي، وأصبح كل الأطراف مشوقين لسماع الحكاية، التي ما أن تنتهي، حتى يعود الموقف إلى تأزمه، وتستمر المواجهة.

* * *

أسلوبه في الكتابة

جانب آخر من جوانب هذا الكاتب كانت تتسلل إلي - دون أن أعي - وأنا منغمر في أحلامي النباتية وضحكي الذي لا ينتهي، أعني به أسلوب ابن المقفع، الذي أعيد انتاجه في أسلوب طه حسين. كان أسلوبا سهلاً، ولكنه يشعرك بأن صاحبه قد بذل مجهودا حتى يطوّع اللغة لأفكار ومفاهيم غريبة عليها، جديدة تعرفها للمرة الأولى. ففي عصر ابن المقفع لم يكن المصطلح الفلسفي والكلامي قد استقر بعد. فكان عليه أن يصوغ أفكاره في لغة جديدة.

وكان في مجال النثر قد بدأ بتقديم موضوعات وتجارب، بعضها امتد بعده، وبعضها توقف عنده، مثل تقديم تجربته الروحية وإحساسه بعبثية ورعب يسميه هايدغر الوجود في العالم. كان تقديم تجربة كهذه في باب برزويه إعلانا - كما أعتقد - عن انبثاق الفرد من مطلقات الجماعة، وإيماء إلى بدايات مجتمع جديد، أعني به المجتمع الرأسمالي.

يضاف إلى هذا أن الكاتب كان يجيد العديد من اللغات. تمكن من بعضها، مثل العربية والفارسية، تمكن الأديب من لغته الأم، وأجاد بعضها الآخر، مثل اللغة اليونانية، التي ترجم عنها كتاب (المنطق) لأرسطو. ومن تجربتي الخاصة، فإن تمكن الإنسان من أكثر من لغة يجعل بعض الأفكار تتجسد في لغة غير اللغة التي يكتب بها الأديب. وبهذا تصبح الكتابة معاناة مزدوجة: إيصال الفكرة والتوفيق بين سياقين لغويين.

هذا هو الفارق بين أسلوب ابن المقفع وأسلوب طه حسين. فإننا نلمس معاناة وكثافة في أسلوب ابن المقفع لا نجدهما في أسلوب طه حسين، الأكثر زخرفية

وتبديدا للغة. إن أشد ما ترك أثره فيّ في كتابة ابن المقفع هو استعماله للكلمات بمعان صحيحة، ولكنها ليست شائعة، وبناء الجملة المقتضب الذي يجاهد للسيطرة على تيار الأفكار الجديدة، ويخشى في الوقت ذاته أن تفلت. كان ذلك، وما زال، يشحنني بيقظة وتوهج حين أرى اللغة وقد استخدمت في أنساق غير مألوفة.

كما فتنتني في كتابة ابن المقفع تلك القفزة غير المتوقعة بين الفكرة التي يطرحها وبين الحكاية ـ المثال التوضيحي الذي يقدمه؛ إذ أراني محتاجا الى قدر من التركيز وإعمال الفكر حتى أقيم علاقة بين المعطيين. يقول، مثلا، في مقدمته لكتاب (كليلة ودمنة):

«فأول ما ينبغي لمن طلب هذا الكتاب أن يبتدئ بجودة قراءته والتثبت فيه، ولا تكون غايته منه بلوغ آخره قبل الأحكام له... وإلا فإنه خليق ألا يصيب منه إلا كما أصاب الرجل الذي بلغني أنه رأى في بعض الصحارى كنزا. فلما كشف عنه ونظر إليه رأى شيئا عظيما لا عهد له بمثله... (فجاء برجال يحملونه إلى بيته)... وانطلقوا، فيما زعم، إلى منزله. فلم يزل دائبا في ذلك حتى فرغ واستنفذ الكنز كله. ثم انطلق إلى منزله بعد الفراغ فلم يجد شيئا، ووجد كل رجل منهم قد حاز ما حمل لنفسه، ولم يكن له إلا العناء في استخراجه والتعب عليه».

* * *

شخصيته

ولكن أخطر ما تسرب إلي منه في قراءتي له وعنه هو شخصيته، ذلك المزيج من الثوري الذي أعد نفسه للاستشهاد، وصاحب الذهن المتوهج، وذلك الاجتماع النادر بين قيم اسبارطية وسلوك منسجم معها. إن التعرف الحميم على أديب يعني، في غالبية الأحيان، خيبة أمل، بسبب الاختلاف بين الصورة التي يثيرها في خيال القارئ، وبين صورته الواقعية. أما بالنسبة لابن المقفع فقد شعرت أنه أكثر الأدباء قربا إلى أدبه وإلى المفاهيم التي يطرحها.

يصفه الجاحظ: «كان جوادا، فارسا، جميلا... ويعجب الناس بأدبه، فيسألونه: من أدّبك؟ فيقول، نفسي».

إن فكرة أن خيارات الإنسان هي تحدده هي واحدة من أفكار ابن المقفع الأساسية

التي سنعود إليها فيما بعد.

وهنالك مفهوم ـ موقف يتجلى عنده وهو الإيمان بأن دولة لا يقودها ويوجهها الفلاسفة والمفكرون لن تكون أبدا دولة صالحة. إن خضوع الدولة لهم يعني خضوع العملية الاجتماعية للعقل. وذلك بدوره يرتّب واجبات على المفكر: أن يسعى لتعميق معرفته، ويأخذ نفسه بالصرامة، وأن يحافظ على الأدباء ويدافع عنهم حتى الموت؛ فالكتابة، كما كان يقول أدباء ذلك العصر، نسب.

عندما استلم العباسيون السلطة أخذوا يلاحقون بني أمية وأنصارهم، ومن هؤلاء عبدالحميد الكاتب، الذي كان مطلوبا للقتل. فاختفى في بيت ابن المقفع. فجاء الجند يبحثون عن عبدالحميد، فخرج إليهم ابن المقفع، وقال: من تطلبون؟ فقالوا: عبدالحميد الكاتب. فقال لهم: أنا عبدالحميد. ولكن عبدالحميد خرج إليهم وأعلن عن نفسه. وأصر ابن المقفع على ادعائه، ولكن الجند تعرفوا على عبدالحميد وأخذوه.

إن احترامه لهذا (النسب) واحترامه لكل جهد عقلي يتضح من الحكاية التالية التي يرويها العالم النحوي البصري سعيد بن سليم. قال: «قصدت الكوفة، فرأيت ابن المقفع، فرحّب بي، وقال: ما تصنع ههنا؟ فقلت: ركبني دين. فقال: هل رأيت أحدا؟ قلت: رأيت ابن شبرمة، فوعدني أن أكون مربيا لبعض أولاد الخاصة. فقال: أف، أيجعلك مؤدبا آخر عمرك! أين منزلك؟ فعرفته. فأتاني في اليوم الثاني، وأنا مشغول بقوم يقرأون. فوضع بين يدي منديلا، فإذا به إسورة مكسورة، ودراهم متفرقة مقدار أربعة آلاف درهم، فأخذت ذلك وخرجت به إلى البصرة، واستعنت به».

* * *

قبل أن ننصرف إلى الإطلال على قضايا العمق عند ابن المقفع، لنتابع المزيد من سماته الشخصية ومفاهيمه الأخلاقية. يقول الجهشياري عنه:

«وكان سريا سخيا، يطعم الطعام ويتسع على كل من احتاج إليه، وقد أفاد من الكتابة لداود بن عمر مالا، فكان يجري على جماعة من وجوه أهل البصرة والكوفة ما بين الخمسمئة والألفين في كل شهر».

ولكن إذا كان هذا شأنه مع أصحابه من الأدباء والمفكرين فإنه كان صلبا في مواجهة السلطان. فعندما طلب إليه الخليفة المنصور أن يكتب أمانا لأحد الثائرين عليه

من شيعة علي ابن أبي طالب، وكان يعلم أن الخليفة ينوي أن يغدر به، كتب كتابا يشير إلى أن الخليفة، إن نكث بوعد الأمان، فخلافته باطلة. وقيل إن هذا الكتاب هو الذي جعل الخليفة يوعز إلى والي البصرة بقتله. كما وجّه إلى المنصور رسالته المشهورة «رسالة الصحابة» التي نقد بها السلطة وأسلوب الحكم. ويقال إن الخليفة أخذ ببعضها حين طلب إلى الإمام مالك بن انس كتابة كتابه الشهير «الموطّأ».

يروي الجهشياري أن والي البصرة سفيان بن معاوية هو الذي قتل ابن المقفع بأمر من المنصور، وأنه عندما قيد إلى الفرن المشتعل وتوقف أمامه، قال له سفيان:

ـ «والله يا ابن الزنديقة لأُحرقنك بنار الدنيا قبل الآخرة».

وقيل إن سبب تلك القسوة يعود إلى أن ابن المقفع كان يتعامل مع سفيان بازدراء؛ إذ كان لسفيان أنف ضخم، وعندما كان ابن المقفع يلتقيه كان يقول له: السلام عليكما، معتبرا أنف الوالي كيانا مستقلا.

ودليل أن الخليفة المنصور كان وراء قتله هو إدخاله الرعب في قلب الوفد الذي جاء يشكو جريمة والي البصرة؛ إذ نفى قتل ابن المقفع وأصر أنه حي، ثم قال لهم:

ـ «لو أن هذا الباب انفتح ودخل منه ابن المقفع حيا، فهل أقتلكم به؟».

وانصرف القوم وقد تبينوا أن الخليفة وراء الجريمة.

وثأر الخلفاء من ابن المقفع ظل متصلا، فقد قال الخليفة المهدي:

ـ «ما وجدت كتاب زندقة إلا وأصله ابن المقفع».

فما هي القيم التي كانت تحكم ابن المقفع في تعامله مع الآخر؟ ستتكئ إجابتنا على كتابه (الأدب الكبير والأدب الصغير).

في كتابه (الأدب الكبير والأدب الصغير) يرسم ابن المقفع صورة للإنسان المثالي، أي للإنسان كما يجب أن يكون. وجوهر هذه الصورة يتكوّن من مجموعة عناصر مترابطة:

١ـ الفعل الذي يفيض عن القول. الكتابة فعل في الأساس لتغيير العالم عبر السلطان. الاقتراب من السلطان كريه ومخيف، ولكنه وسيلة لإحداث التغيير الكامل.

٢ـ اتباع مجموعة من القيم الاسبارطية حتى يصبح العقل فعّالا:

ـ «وإمارة صحة العقل اختيار الأمور بالبصر، وتنفيذ البصر بالعزم».

«... سليقة العقل مكنونة في مفرزها من القلب: لا قوة لها ولا حياة بها ولا منفعة عندها حتى يعتملها الأدب الذي هو ثمارها وحياتها ولقاحها».

ـ «وعلى العاقل أن يعرف أن الرأي والهوى متعاديان... وعلى العاقل إذا اشتبه عليه الأمر فلم يدر أيهما الصواب أن ينظر أهواهما عندَه، فيحذره».

ـ «وفي بعد الهمة يكون النصب».

٣ـ إن الجهد المبذول لنقل العقل من حالة الكمون إلى حالة الفعل يتطلب جلدا ومجاهدة للنفس وابتعاداً عن الملذات، عدا ما يحتاجه الجسد منها. ولا معنى لفكر لا يتجسد في صاحبه، سلوكا وفعلا.

٤ـ العلاقة مع الآخر تحددها سمات الطرفين وسلوكهما، وينبغي أن تضع جانبا الاعتبارات الأخرى، كعلاقة الدم أو الانتماء العرقي. إن علاقة الصداقة تتجاوز المنفعة. وهذا يعني أن خير أصدقاء الأديب هم الأدباء الذين يجب أن يضحي الإنسان من أجلهم دون حدود. إنها علاقة تقوم على مفهوم أخلاقي عميق، وعلى الإحساس بالمسؤولية نحو جماعة هي الأحق أن تقود أمور الدولة. أما العلاقة مع السلطان فلا تقوم على أساس الأخلاق: «ولا تقدر الأمور فيما بينك وبينه على شيء مما كنت تعرف من أخلاقه، فإن الأخلاق مستحيلة مع السلطان».

إن دلالة هذه المنطلقات لا تتضح إلا عندما نضعها في سياق مفاهيمه الكبرى حول الدولة القومية، والدولة التي يحكمها رجال الفكر، ومفهوم العقل، وكون الإنسان مشرعا لذاته. فإن إحدى أبرز سمات فكر ابن المقفع أنه يندرج في سياق موحّد يؤلف مشروعه الذي عاش من أجله واستشهد من أجله.

فإلى أحاديث أخرى عن ابن المقفع تتصل بمشروعه الفلسفي ـ السياسي الاجتماعي الكبير.

* * *

«فلما فكرت في أمر الدنيا... فالتمست له مثلا، فإذا مثله مثل رجل ألجأه الخوف

إلى بئر، تدلّى فيها وتعلّق بغصنين نابتين على شفرها، فوقعت رجلاه على شيء عمدهما فنظر، فإذا هو بأربع أفاع قد أطلعن رؤوسهن من أحجرتهن. ونظر إلى أسفلها فإذا هو بتنين فاغر فاه نحوه. ورفع بصره إلى الغصنين فإذا في أصولهما جرذان أبيض وأسود يقرضانهما دائبين لا يفتران. فبينما هو على ذلك يهتم بالحيلة لنفسه إذ نظر فإذا قريب منه كوارة نحل فيها شيء من عسل. فتطعم منه واشتغل بحلاوته عن التفكر في أمره، ونسي الحيات الأربع التي رجلاه عليها، ولم يذكر أن الجرذين دائبان في قطع الغصنين وأنهما إذا قطعاهما وقع في فم التنين فهلك. فلم يزل لاهيا ساهيا حتى هلك».

هذا هو «أمر الدنيا» كما رآه ابن المقفع في «باب برزويه» من (كليلة ودمنة). ويشرح هذا المثل بقوله ان الغصنين هما الحياة، وأما الجرذان الأبيض والأسود فهما الليل والنهار اللذان يقضمان العمر حتى نسقط في فم التنين - الموت. أما كوارة العسل فهي «هذه الحلاوة القليلة التي يصيبها الإنسان فتشغله عن نفسه وتلهيه عن التحيل لخلاصه...» أما الحيات الأربع فهي الأخلاط الأربعة التي كان الطب القديم يعتقد بأنها تكمن في الإنسان في حالة توازن «ومتى يهج منها شيء فهو كالحمة من الأفعى، أو السم المميت».

* * *

الكابوس

انبثقت هذه الصورة بقوة وأنا أشاهد برنامجا تلفزيونيا عن أسرار الكون أو عن شيء كهذا. سمعت مقدم البرنامج يقول إن البرود سوف يلحق الشمس بعد خمسة بلايين سنة، وإنها ستتمدد، ثم تنفجر مدمرة كل الكواكب التي حولها.

أصبت بحالة اكتئاب وبإحساس عميق بأنه لا معنى ولا منطق لشيء. إحساس عميق بالعبث. هل سينتهي الإنسان الرائع، والفنون العظيمة، والفلسفات... لتصبح مجرد كتلة باردة صماء في كون يتجه إلى التمدد وفقدان الحرارة؟ ما دام الوجود في العالم أصبح عبثا، فأي معنى لأي شيء آخر، للتفاصيل المتولدة عن هذا الوجود؟!

لقد مهّد لحالة الاكتئاب هذه فقدان الإحساس بثبات العالم ورسوخه من حولي: القيم السائدة، المؤسسات الاجتماعية والثقافية، نسبية المعايير الفنية، تهشم صور

أبطال ومشاهير عرفتهم شخصيا وعايشتهم، موت متتال لآمال وأحلام بدت لي على أهبة التحقق الخ... لقد تسرب هذا الإحساس الخانق بكثافة إلى روايتي الأخيرة (الروائيون). لقد تكشف اختلال الظرف الاجتماعي عن اختلال في بنية الكون ذاته.

كان إحساسي بالعالم من حولي استعادة للحظات من تجربة قديمة. أذكر أنني كنت في البتراء، المدينة الأثرية الأردنية المنحوتة في الصخر، واقفا على سطح مبنى يسمونه الدير. كان مبنى مرتفعا، مكوّنا من حجرتين مرتفعتين، تفصل بينهما مسافة اقدّرها الآن بمتر واحد. سطحا المبنى تمثالان كبيران يهبطان حتى تصبح قاعدتاهما أشبه بتلتين. كنت أجلس على قاعدة التمثال الغربي، أتأمل مبنى آخر، بدا جداره المواجه لي أشبه بسجادة رسمها أطفال الحرانية في مصر.

نهضت وحاولت السير فتعثرت وقفزت على السطح الآخر. وصلته فلم استطع استعادة توازني، فعاودت القفز إلى السطح الأول. لا أذكر الآن، إن كنت قد فعلت ذلك مرة واحدة أم أكثر من مرة. كل ما أذكره الآن هو لحظات الرعب وأنا أشاهد الفاصل الصخري العميق بين الحجرتين. وفي تلك اللحظة عرفت، عشت إحساس ذلك الرجل المعلّق بغصنين على فوهة بئر، وفي القاع يقبع التنين فاغراً فاهُ، ينتظر.

وعشت لحظة ملامسة الأفاعي. أذكر وأنا طفل أنني ربطت حبلا بخرزة البئر ـ وهي صخرة كبيرة موضوعة على فوهة البئر، مثقوبة من الوسط، أصبح الثقب فوهة البئر ـ كما كان يفعل الأطفال. هبطت إلى البئر. كان الوقت صيفا وماء البئر قليلاً، وقد ارتفعت عن الماء كومة الحجارة الموضوعة في منتصف القاع لتحدد مدى ارتفاع الماء.

هبطت على رجم الحجارة، ثم خضت الماء الضحل ووصلت إلى الجدران، وأخذت أبحث عن بيض الحمام وأفراخه التي كانت تقيم أعشاشها في الآبار في الصيف. وفجأة رأيت عينين صغيرتين، برّاقتين، تنظران إلي بثبات في الظلمة الرطبة. ورغم إحساس الخوف ـ والخجل ربما ـ مددت يدي وحاولت الإمساك بما اعتقدته فرخ حمام. كان ملمسا لزجا، زلقا، حيا، متوترا. انساب في أعماقي اشمئزازا ورعبا أصم.

انسحبت ببطء كالسائر في نومه، أمسكت بالحبل وصعدت بالطريقة التي كنا

نستعملها ـ التدرج ـ باستعمال اليدين والقدمين.

شعرت في المرتين ـ تعثري فوق سطح الدير وملامسة الأفعى ـ بأنني أسير فوق أرض مراوغة، تهدد بابتلاعي في كل خطوة. عدم استواء الأرض القروية وأرض البتراء كان يحمل هذا التهديد.

أي كابوس كان يعيشه ابن المقفع!

* * *

القلق العميق

هنالك قمم بارزة في الأدب تصف هذا الرعب الناتج عن الوجود في العالم. هنالك صرخات ايوب الملتاثة بالغيظ والغضب، ورعب (كيرتغار) وارتعاشه، وغثيان (سارتر). فعند انهيار عالم الطفولة، أو انتهاء المجتمع التقليدي، يصبح العالم من حولنا مجموعة من الأسئلة التي لا إجابة عليها.

لقد أشار (ايمانويل كانت) إلى أن الوجود في العالم يطرح ثلاثة أسئلة، لا يستطيع العقل الإنساني أن يجيب عليها، لأنه محدود وعاجز عن إدراك مقاصد الخالق:

ـ لا يمكننا أن نتصور أن للعالم خالقا، ويستحيل، في الوقت ذاته، أن نتصوره دون خالق.

ـ يستحيل علينا أن نتصور الكون محدودا، ويستحيل كذلك أن نتصوره لا نهائيا.

ـ والاستحالة نفسها قائمة بالنسبة لإمكانية تجزئة الشيء إلى ما لا نهاية، وتصور تجزئة تتوقف عند حد معين.

ولكن أعظم صرخات الاحتجاج ـ وأكثرها جذرية ـ على فقدان المعنى والمنطق في العالم هي صرخات (ايفان كارامازوف) في فصل (المفتش الأكبر) في رواية (دستويفسكي) المعروفة (الأخوة كارامازوف).

السؤال المطروح: هل يوجد منطق عاقل ومتماسك في إدارة العالم وراء هذا اللامنطق؟

الغريب أن (دستويفسكي)، المسيحي المؤمن، وعبر مثالين مسيحيين بارزين، وهما

(زوسيما) و(اليوشا)، قدم إجابات ضعيفة للغاية وغير قادرة على الإقناع.

استطيع أن أزعم، أن ابن المقفع طرح قلقه وقدم إجاباته بأقصى قدر من القوة والإقناع. ففي (باب برزويه) الذي أضافه إلى (كليلة ودمنة) يعرض قلقه ـ رعبه بوضوح فائق. إن السيرة الروحية لبرزويه هي، في حقيقة الأمر، سيرة المعاناة الروحية لابن المقفع ذاته.

يبدأ الباب بعرض حياة منسجمة لبرزويه: اختار مهنة الطب، فهو لم يجد الطب «مذموما عند أحد من أهل الأديان والملل»، كما يحقق به أجر الآخرة، وفي الوقت ذاته «لا ينقصه ذلك من حظه في الدنيا. فإنما مثله في ذلك مثل الحرّاث الذي يثير أرضه ويعمرها ابتغاء الزرع، لا العشب، ثم هي لا محالة نابت فيها ألوان منه».

ثم تتفجر في داخله رؤية الموت الذي يلغي كل مسعى إنساني «فيكون (الإنسان) كشعر الرأس الذي يخدمه صاحبه، ويكرمه ما دام على رأسه، فإذا فارق رأسه قذره وقزّ منه».

وعندما طرحت قضية الموت نفسها، قال: «فاستخففت بالطب وأردت الدين. فلما وقع ذلك في نفسي اشتبه علي أمر الدين...». ولكن تفحصه أمر الأديان زاد من قلقه، فمعتنقوه «ثلاثة أصناف: قوم ورثوا دينهم عن آبائهم، وآخرون أكرهوا عليه حتى ولجوا فيه، وآخرون يبتغون به الدنيا. وكلهم يزعم أنه على صواب وهدى، وأن من خالفه على خطأ وضلال...».

ناقش علماء الأديان كلها: «ولم أجد عند أحد منهم صفة تكون عدلا، يعرفها ذو العقل ويرضى بها». ورأى أنه إذا وافقهم على ما لا يعلم يكون «كالمصدق المخدوع». أراد أن يواصل البحث في مسألة ولكن الخوف من الموت ثناه عن ذلك:

«فأردت التفرغ للعود إلى البحث عن الأديان والمسألة عنها. فعرض لي تخوّف قرب الأجل وسرعته، وانقطاع الدنيا وفناؤها...».

وعندما تكشف له استحالة وجود عون من الخارج في الإجابة على اسئلته، وأن على الجواب أن يأتي من داخله، توصل إلى قرار: أن يكون هو المشرّع لنفسه:

«فلما خفت التردد رأيت ألا أتعرض لهما، وأن أقتصر على كل شيء تشهد العقول أنه برّ... فكففت عن الضرب والقتل والسرقة والخيانة، ونفسي عن الغضب،

ولساني عن الكذب... ولا أكذّب بالبعث والحساب والقيامة والثواب والعقاب...».

إن اختيار الصلاح، الاختيار الداخلي، يجعله راسخا:

«ووجدته لا ينقص إذا أنفق منه، بل يزداد على الإنفاق ويكثر... ولا خوف عليه من السلطان أن يسلبه...».

ورأى أن خياراته تقوده، بمنطقها الخاص، إلى النسك. «ورأيت أن أعتصم بالتأله والنسك». ولكن التوق إلى الحياة أوقف توجهه نحو النسك:

«فهممت أن أكون من أهله، ثم تخوّفت ألا أصبر على عيشهم وأن تردني العادة التي جريت عليها وغذيت بها... فهبت النسك هيبة شديدة. فأحجمت عن الإقدام عليه، وخفت على نفسي من الضجر فيه، وقلة الصبر عليه، ودعاني الهوى إلى الرضا بما كنت عليه من حالي في الدنيا، والثبوت عليها».

ولكن منطق التجربة التي مر بها تقوده إلى النسك مرة أخرى، فأية حياة هي تلك التي يترصدها الموت في كل لحظة، حياة أشبه بالكوزة «من العسل، في أسفلها سم، والذائق لها مصيب منها حلاوة عاجلة، وفي أسفلها موت زؤام».

واستمر الصراع بين التوق إلى الحياة وبين اختيار حياة النسك:

«فلما فكرت في ذلك راجعت نفسي في اختيار النسك وخاصمتها فقلت: ما يجوز هذا: أن أفر من النسك إلى الدنيا... ثم أهرب منه إليها... فصرت كحيدرون قاضي مرو الذي سمع من أول الخصمين فقضى له على الآخر، ثم سمع من الآخر فقضى له على الأول...».

عذاب الحياة يبدأ منذ اللحظة الأولى:

«فإننا نجد في كتب الطب أن الماء الذي يقدّر منه الولد السوّي، إذا وقع في رحم المرأة، اختلط بمائها ودمها، فخثر وغلظ، فمخضته الريح حتى يصير كماء الجبن، ثم يصير كاللبن الرائب، ثم تنقسم أعضاؤه لأبّان أجله...».

ويتشكل «ويداه علي وجهه، وذقنه على ركبتيه، مقبّضاً في المشيمة كأنه مصرور فيهاوهو يتنفس من متنفّس شاق عليه. وليس منه عضو إلا كأنه في وثاق، فوقه حر البطن وثقله، وتحته ما تحته...».

إن هذا الإحساس بالاختناق في داخل الرحم هو إسقاط لحالة روحية على الجنين. إنه صورة لذلك الشعور العبثي بالوجود الذي تكشف عن تآمر شرير ومؤلم ضد الإنسان منذ لحظة تكوينه الأولى في رحم أمه. يتواصل العذاب، فعند خروجه من رحم أمه إلى العالم يتصوّب «رأسه قبل المخرج، فيجد في ضيقه مثل ما يجد صاحب الوهن من عصره. فإذا وقع على الأرض فأصابته ريح أو مسته يد، وجد لذلك من الألم ما يجد الإنسان الذي سلخ جلده».

والعذاب يستمر ويدخل عامل الزمن حين يبلغ الإنسان الهرم. يلي ذلك: «والإشراف على الهول العظيم الفظيع: الهول بعد الموت». وهكذا يتكشف ذلك الزمن الوجودي عن طبيعة شريرة مدمرة، نتاجها حياة الإنسان المأساة: «فإنّا نرى الزمان مدبرا بكل مكان، حتى كأن الفضل قد وُدّع. وأصبح مفقودا ما كان عزيزا فقده، موجودا ما هو ضار لمن ظفر به... والسلطان منتقلا من أهل الفضلِ إلى أهل النقص، والدنيا جذلة مسرورة تقول: لقد غيّبت الحسنات وأظهرت السيئات».

إن هذا القلق المتسم بإحساس عميق بالاختناق والآلام والرعب يتغذّى عبر جذور تمتد بعيدا في الوجود الإنساني. بدأ الإحساس بهذا القلق عندما تبين له افتقاد البنى الاجتماعية والروحية لليقين. كان عليه هنا أن يعيد تقييم هذه البنى انطلاقا من الوعي. وأصبح مشروعه مترددا بين الدين والرأي، حسمه لصالح الرأي. يقول في كتابه «الأدب الكبير والأدب الصغير» حول هذه المسألة:

«فصل ما بين الدين والرأي، أن الدين يسلم بالإيمان، وأن الرأي يثبت بالخصومة، فمن جعل الدين خصومة، فقد جعل الدين رأيا، ومن جعل الرأي دينا فقد صار شارعا (أي سانا للشريعة)، ومن كان يشرّع لنفسه الدين فلا دين له».

«قد يتشابه الدين والرأي في أماكن. لو تشابها لم يحتاجا إلى الفصل».

* * *

في روايتي الأخيرة (الروائيون) تفتقد زينب الإحساس بمنطقية العالم. حاولت العثور عليه في العلاقة مع الرجل، فازداد شعورها بالعبث. كرّست نفسها للالتزام السياسي فتهشم بين يديها، فاختارت العبث أسلوبا للحياة. تقول:

«... أنا أدمنت على الأفيون. وبعدين قررت أوقف. قلت أنت المورفين. جربت

متعة المورفين؟... ما فيش رد على المجتمع اللي سطحنا، وقتل كل شيء الا بممارسة المتع الجنونية: المخدرات والدعارة».

ـ «عايزة تقولي الجنس».

ـ «الدعارة بقول لك».

ان خيارات المشرّع لذاته تتنوع، فهي قد تعني الانهيار الشامل، وقد تعني الالتزام الصارم. كيف يصبح الإنسان مشرّعا لذاته، وكيف يؤدي به ذلك إلى الالتزام؟

* * *

الإنسان مشرّع لذاته

قال البيروني:

«... وللهند فنون من العلم أخر كثيرة، وكتب لا تكاد تحصى، ولكني لم أحط بها علما، وبودي إن كنت أتمكن من ترجمة (بنج تنتر)، وهو المعروف عندنا بكتاب (كليلة ودمنة)، فإنه تردد بين الفارسية والهندية، ثم العربية والفارسية على ألسنة قوم لا يؤمن تغييرهم إياه، كعبدالله بن المقفع في زيادته (باب برزويه) فيما فيه: قاصدا تشكيك ضعيفي العقائد في الدين، وكسرهم للدعوة إلى مذهب المانوية. وإذا كان متهما فيما زاد، لم يخل مثله فيما نقل».

إن تفسير فكر ابن المقفع باعتباره دعاية مانوية مبطنة، أو زندقة يخفيها، ولكنها تصدر عنه دون قصد، شائع إلى حد أن صورة ابن المقفع أصبحت تختصر بهذه الشائعات. فهو يمر ببيت كان معبدا مجوسيا فيقول شعرا يعلن فيه ارتباطه الروحي بالمعبد، ولكنه يخفي ذلك خوفا من الوشاية به. وهو، في حين آخر، يقول بيتا من الشعر، يفسره أحدهم بأنه يعبر عن اختلاط الشر بالخير، وان ذلك يشير إلى المانوية التي يخفيها. وقد سبق وذكرنا قول الخليفة المهدي إن ابن المقفع هو أصل كل ما شاع من زندقة.

ويأتي الدكتور سامي النشار فيرى أن ابن المقفع متآمر على الفكر الاسلامي (والفكر الاسلامي، في رأيه، هو المذهب الأشعري)، لانه ترجم كتاب (المنطق) لأرسطو، وأفسد بذلك العقول. والعقول المفسدة هي من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وكل من جعل للعقل العربي قيمة بارزة.

ولا أدري لماذا أجهد هؤلاء السادة أنفسهم لاكتشاف ما هو واضح، وكيف عجزوا عن فهم مشروع ابن المقفع الصريح - وفيه مجال واسع للمناقشة والاعتراض - الذي يحدد فيه مقاصده بأقصى قدر من الوضوح.

هل كان ابن المقفع ملتبسا إلى الحد الذي أشار إليه هؤلاء المفكرون؟ وهل التفسير الوحيد لكل ما كتب هو مانويته المبطنة؟

* * *

كان عصر ابن المقفع عصر تبدلات جذرية وعميقة في البنيات الاجتماعية والسياسية والثقافية والروحية. فقد شهد انتقال الحكم من بني أمية إلى بني العباس، وانتقال العاصمة من دمشق إلى بغداد، مع ما رافق ذلك من تغيرات في طبيعة السلطة وتكوينها.

يرافق ذلك تحوّل بنية اقتصادية إقطاعية - عبودية في جوهرها إلى بنية تجارية كانت بداية لقيام مجتمع رأسمالي. لقد كانت إحدى سمات المجتمع العباسي ذلك الصراع بين بنيتين: الإقطاعية الحربية والرأسمالية التجارية.

وإضافة إلى هذا فإن طبقات وقوى اجتماعية وسياسية جديدة أصبحت لها أدوار متزايدة مثل الفلاحين والشعوب غير العربية في الحياة العامة. في وضع كهذا كان من الطبيعي أن تحدث تفاعلات جديدة على المستويين الروحي والاجتماعي. وهنالك بالطبع الحقيقة المعروفة، وهي انفتاح هذا العصر على ثقافات العالم.

النتيجة المتوقعة لهذا كله هي زعزعة البنى الاجتماعية والروحية القائمة. إن البنية الاجتماعية - الروحية تسيطر على أفرادها عندما تكون وحيدة وراسخة. إنها تصبح الحقيقة الوحيدة، وكل ما عداها هو خروج على الحس السليم، ولا يتم ذلك على مستوى علاقات الأفراد فقط، بل يترافق هذا الرسوخ واعتباره وحده هو الحقيقة برؤية الإنسان للكون وموقعه منه.

في عصور الثبات البنيوي كان يسود الاعتقاد أن الأرض هي مركز الكون، كما كان سكان كل دولة من الدول يعتقدون أنهم مركز الأرض. إن موقف السلطة الكنائسية من غاليليو لم يكن اعتراضا على حقيقة علمية، بل بسبب كون هذه الحقيقة تنفي، في محصلتها النهائية، كون الكنيسة هي (مركز الكون والحقيقة التي

لا يتطرق إليها الشك).

ولكن تفاعل بنيتين مختلفتين يؤدي، دوما، إلى إفقادهما الرسوخ والثبات. إن خروج ابن المقفع من دين إلى آخر، مثلا، جعل الديانتين موضوع نظر عقلي. وذلك يعني بالتحديد أنهما موضع تساؤل. من هنا يتضح مغزى قوله:

«... عدت إلى البحث عن الأديان والتماس العدل منها، فلم أجد عند أحد ممن كلمته، في جواب ما سألته عنه، ولا فيما ابتدأني به، شيئا يحق عليّ في عقلي أن أوقن به وأتبعه. فقلت: أما إذا لم أصب ثقة آخذ منه فإن الرأي أن ألزم دين آبائي. وهممت بذلك فلم أر لي فيه مخرجا، ولا وجدت الثبوت على دين الآباء سبيلا، ولا لي فيه حجة ولا عذرا».

وقول ابن المقفع هذا يشير إلى حقيقة مهمة، وهي أن العودة إلى بنية روحية وثقافية قديمة، بعد الخروج منها، مستحيل. كما أن اقتلاع الجذور من نمط حياة وغرسها في نمط آخر لا يكون مجرد اندماج كامل في نمط الحياة الجديد.

إن هذا التردد بين ثقافتين ووعيين يخلق تلك الأزمة الروحية التي عرضها لنا الكاتب، وجوهرها استحالة اليقين، أو كما قال: «فلم أجد... شيئا يحق علي في عقلي أن أوقن به واتّبعه...». إن الإنسان يكتشف وحدته ومواجهته لأسئلة وجوده بالذات التي لا يستطيع، مهما عانى، أن يجد إجابة قطعية عليها.

من هذا الانفصال يتشكل الفرد، الذي اخترق ثبات البنية الاجتماعية، دون أن يجد بنية أخرى توفر له القدر نفسه من اليقين والطمأنينة. إن الوعي الرئيسي، بالنسبة لهذا النمط، هو إدراكه للموت. وفي (باب برزويه) نجد الموت هاجسا أساسيا لاعترافات ابن المقفع، فالحياة حقيقة مراوغة، تهدد بالانتهاء في كل لحظة، عاجزة عن أن تحمل في داخلها العزاء الكافي أمام واقعة الموت.

إن الفرد الذي يتشكل من مواجهة بنيتين حضاريتين يسعى بسبب ضخامة انفعاله لأن يهز الكون بصرخاته ويعيد صياغته سواء كان ذلك (هاملت شكسبير)، أم (روكانتان سارتر)، أم أبناء عصر ابن المقفع الذين انفلتوا من كل قيد، كما نجد في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني.

انطلاقا من هذا الشعور بالعبث انطلق ابن المقفع ليكوّن مشرّعا لذاته، ثم مشرّعا للآخرين.

* * *

الإنسان مشرّع للآخرين

يبدو أن بعض القوانين التي تتحكم بالمادة هي ذاتها التي تتحكم بالحياة النفسية. فعندما تنحل مكوّنات الذرة فإن طاقة كبيرة تتولد. وتتولد طاقة أكبر عندما تندمج ذرتان في مركب جديد. نشهد الحالة الأولى في القنبلة الذرية، والحالة الثانية في القنبلة الهيدروجينية.

هذا ما يحدث أيضا في التحولات الكبرى في التاريخ. فتفكك الأطر القديمة يولّد في الأفراد طاقات هائلة تصبح مهمة السلطة، عندما تترسخ، أن تعيدها إلى حجمها المألوف. الأغلب أن هذه هي الأسباب في مآسي علي بن أبيَ طالب، و(روبسبير)، و(توم بين)، و(تروتسكي)، و رفاعة الطهطاوي، وبشار بن برد، وجمال الدين الأفغاني وغيرهم.

وتتولد طاقات جديدة وهائلة عندما يقوم الأفراد بوضع أسس بنية جديدة لمجتمع جديد. وهذا هو تفسير الانبثاقات الكبرى في العصر العباسي: النظام والفارابي وابن سينا، وفي الغرب ابن طفيل وابن رشد وابن خلدون.

لقد عاش ابن المقفع الديناميتين معا: انحلال المجتمع القديم وتشكل بنيات المجتمع الجديد. عاش الانحلال من المعاناة والرعب من الموت والإحساس بالاختناق والشعور بعداء العالم الذي عبّر عنه بصورة الطفل المولود حديثا: «فهو بهذه المنزلة وعلى هذا الحال إلى يوم ولدته. فإذا كان إبّان ذلك... (وحاول الخروج من الرحم)... فيجد من ضيقه ما يجد صاحب الوهن من عصره. فإذا وقع على الأرض فأصابته ريح أو مسته يد، وجد لذلك من الألم ما يجد الإنسان الذي سلخ جلده».

من هذا العذاب اكتشف بداية الحل، أو الطريق المؤدية إليه، أعني، أن الإنسان مشرّع لذاته. ومن هذا المنطلق الأساس قدم مفاهيمه لاعادة صياغة العالم من حوله: مفهوما جديدا للإنسان نجده في الكالفنية وفي الإنسان الذي ولدته الرأسمالية الأوروبية فأقام الثورة الصناعية الكبرى. وقدم مفهوما للدولة القومية ثم قدم بالحاح

مفهوم دولة القانون، حيث تكون دقة الإجراءات القانونية هي الضمان لحرية الإنسان، ولقيام الدولة ذاتها.

إن المفهوم الذي قدمه ابن المقفع للإنسان هو الإنسان الفاعل، والعالم بشكل خاص هو من كان قوله فعلا:

«وليعرف اخوانك والعامة، أنك، إن استطعت، أوْلى أن تفعل ما لا تقول أقرب منك إلى أن تقول ما لا تفعل، فإن فضل القول على الفعل عار وهجنة، وفضل الفعل على القول زينة».

وهذا الفعل ـ القول يجد سبيله في عدة وسائل، أهمها العلاقة بالسلطان. فإذا كان عملك مع السلطان رغما عنك فأنت «عامل في سخرة». وفي العلاقة مع السلطان حاول أن تجعله يسلك سبيل الحق، وتدعوه إلى «الاستعفاء من الأعمال التي هي أهل أن يكرهها ذو الدين وذو العقل وذو العرض وذو المروءة، من ولاية القتل والعذاب وأشباه ذلك».

وهو يخلص من ذلك إلى أن يكشف عن هدفه من العلاقة بالسلطان فيقول: «أحق الناس بالسلطان أهل المعرفة، وأحقهم بالتدبير العلماء، وأحقهم بالفضل أعودهم على الناس بفضله...».

وحتى يقوم الإنسان بهذا الدور ـ دور أهل الفكر الحاكمين بالفعل وبالقول ـ على المفكر أن يبذل جهدا خارقا، فالعقل كامن وتثقيف الذات هو الذي يجعله يتلألأ. وحتى يستطيع الوصول إلى حكم صحيح عليه أن يتجرد من الهوى:

«إذا بدهك أمران لا تدري أيهما أصوب فانظر ايهما أقرب إلى هواك فخالفه، فإن أكثر الصواب في خلاف الهوى».

إن بذل الجهد المتصل هو واجب المفكر: «اقتصار السعي ابقاء للجمام، وفي بعد الهمة يكون النصب...».

ومشروع المفكر مسعى طويل الأمد يقتضي: «تنفيذ البصر بالعزم بعد المعرفة... فإن طالب الفضل بغير بصر، تائه حيران، ومبصر الفضل بغير عزم، ذو زمانة (عاهة) محروم».

وعلى المفكر أن يلتزم العدل في تعامله مع الآخرين: «لتكن غايتك فيما بينك وبين عدوك العدل...».

وهذه الصرامة يجب أن تتجسد في عدم الاستسلام للملذات إلا ما يحتاج إليها الجسد، والتي في غيابها اضطرابه. مثال ذلك ملاحقة النساء، وعدم اكتفاء الإنسان بما له من نساء «وهذا هو الحمق والشقاء ولسفه»... «إنما النساء أشباه. وما يتزيّن في العيون والقلوب من فضل مجهولاتهن على معروفاتهن باطل وخدعة».

لفهم التكوين الروحي لابن المقفع علينا أن نجد تفسيرا لإلحاحه على الإيمان بالثواب والعقاب والبعث بعد الموت، وذلك كله مبني على إيمانه بالقضاء والقدر:

«غير أن القضاء والقدر يغلبان على كل شيء، وإنما يريدان أدنى علة فيموّلان صاحبها أو يهلكانه».

«... ولا أكذّب بالبعث والحساب والقيامة والثواب والعقاب...». وهذا أمر مرتبط بإلحاح متكرر على بؤس الحياة وسيدة الشر، وإنه ما على الإنسان إلا أن يجعل همه العمل من أجل آخرته.

إن هذه المسألة تبدو محيّرة، ومحيّرا صدورها عن مفكر مثل ابن المقفع. فإذا كان يؤمن بالقضاء والقدر، فكيف يتفق ذلك مع قوله إن الإنسان مشرّع لنفسه، ومع دعوته الملحّة إلى الفعل، ومع اعتباره العقل هو المعيار الوحيد للحكم على الأشياء؟

إذا كان الإنسان مسيرا، وكان كل فعل قد تم تقديره مسبقا، فأي معنى للجهد الإنساني، والسعي للعمل الصالح المؤدي إلى الجنة ما دام كل شيء مرسوما مسبقا، وفق خطة قبلية لا فكاك للإنسان من قيودها، ولن يغيرها أي فعل طارئ؟

إننا أمام فكر منقسم على ذاته، وكل قسم من القسمين ينفي الآخر. نحن هنا، لا نواجه أفكارا فرعية تناقض الرؤية الأساسية، فمن السهل تفسير تناقض كهذا، ولكننا أمام بنيتين، تنتمي إحداهما إلى فكر القدرية، أي الفكر الذي يرى أن قدر الإنسان ومصيره في العالم الآخر مرتبطان باختياره الحر وفعله، وبنية تنتمي إلى الفكر الجبري الذي يرى أن كل ما يحدث مقدر، وأن فعل الإنسان مستلب من طرفيه؛ فهو مقدر، ولهذا فهو ليس فعل الإنسان، ولن يكون له أثر على مصيره في العالم الآخر، لأن الله قادر على وضع الأشرار في الجنة، ووضع الأخيار في النار.

حتى تتضح منطقية هذا المذهب أرى أن علينا أن ندرس المذهب البروتستانتي، وتفرعاته، خاصة (كالفن). ولن يكون هدفي، بالطبع، إثبات أن (لوثر) و(كالفن) وسواهما أخذوا بأفكار ابن المقفع، فهذا سوف يكون جهدا عبثيا ومضحكا. بل سيكون هدفي إيضاح أن الظروف المتشابهة تنتج، جوهريا، أفكارا متشابهة. لقد عبر الطرفان عما يسميه (ماكس فيبر) روح الرأسمالية.

* * *

روح الرأسمالية

لو استخدمنا المنطق الشكلي في الحكم على فكره، لوصفناه بأنه متناقض. ولكن علينا أن نجيب على السؤال الأساسي: ما سبب هذا التناقض؟ نحن نعرف أن مذهبين إسلاميين متصارعين ـ المعتزلة والجبرية ـ قد تبنيا مواقف تفصل بين الإيمان بالقضاء والقدر وبين حرية الاختيار، فكأنهما قسما فكر ابن المقفع إلى قسمين، وتبنى كل مذهب قسما منهما.

إن علينا، هنا، أن نقيم بنية عقلية، مستمدة من ظروف اجتماعية محددة، ومن مناخ روحي خاص تفسر هذا التناقض وتعيد توحيده على مستوى آخر غير مستوى المنطق الشكلي.

سوف أحاول، هنا، أن أعرض وجهة نظر (ماكس فيبر) في كتابه (الاخلاق البروتستانتية وروح الرأسماية) لأنه برهن، بشكل مقنع، أن التناقض بين الفعل الإنساني الحر والإيمان بالقضاء والقدر تعبير عن الروح الرأسمالية. يقول (فريدريك انجلز) إن الصياغة الكالفنية للبروتستانتية تعبر عن مطالب أشد فئات البورجوازية شجاعة في ذلك الوقت (ولد كالفن عام ١٥٠٩ وتوفي عام ١٥٦٤).

* * *

يقول (فيبر) إن الغرب وحده هو الذي استطاع أن يقيم التنظيم العقلاني الرأسمالي للعمل. لم يكن ذلك ممكنا دون توافر عاملين أساسيين: فصل الإنتاج الاقتصادي المنزلي عن المؤسسة، والمحاسبة العقلانية، ثم الفصل القانوني بين ملكية المشاريع الرأسمالية وبين الملكية الشخصية. إن تشكل هذه العقلية الاقتصادية يرتبط، بالطبع، بالتقنية وبالقوانين العقلانية، ولكن ذلك وحده لا يكفي؛ إذ ينبغي وجود

قدرات وكفاءات شخصية يتمتع بها الإنسان حتى يصبح بإمكانه أن يتبنى أنماط السلوك العقلاني في الحياة الاقتصادية.

يشير (فيبر) إلى قول (غوتان) عن تشتيت الجماعات الكالفنية بأن هذا الشتات هو «منجم الاقتصاد الرأسمالي». وهذه عبارة مهمة في دراستنا للتكوين الروحي لابن المقفع. يقول (فيبر):

«... والدور الملحوظ الذي يلعبه المنفي أيضا، والشعور بالاقتلاع من الروابط والعلاقات التقليدية، كل ذلك يمكن أن يعتبر، في هذه الحالة، بمثابة عوامل حاسمة».

(عوامل حاسمة) مقصود بها أنها حاسمة في تكوين الروح الرأسمالية. إن هذه الملحوظة تساعدنا في فهم الرابطة بين الأزمة الروحية التي مر بها ابن المقفع، كما وصفها في (باب برزويه) من (كليلة ودمنة)، وبين كونه معبرا عن الروح الرأسمالية في العصر العباسي.

وعلينا أن نشير هنا إلى أن ذلك لم يكن التعبير الوحيد، في ذلك العصر، عن بدايات قيام مجتمع رأسمالي، بل إن بروز الفرد، والإحساس بالجسد، كما عبر عنه أبونواس شعريا وابراهيم بن سيار النظام فلسفيا، تعبير آخر عن هذه الروح، وهو ما حاولت أن أشرحه في كتابي (العالم مادة وحركة).

* * *

عندما تحولت الكالفنية إلى سلوك اقتصادي أصبحت تعني كسب المال والمزيد من المال دون توقف مع الاحتراس الدائم من الملذات العفوية في الحياة. إن العمل الانتاجي تتم ممارسته باعتباره مقصودا لذاته: إن الرأسمالي «لا يجني شيئا لنفسه من ثروته، سوى شعوره اللاعقلاني بأنه اتقن عمله على أحسن صورة».

كيف عبرت البروتستانتية عن هذه الروح، وكيف جعلتها جوهر دعوتها الدينية؟

لقد طرح (لوثر) فكرة الندب الالهي، أي أن الله ينتدب الإنسان للقيام بعمل محدد في الحياة الاقتصادية عليه أن يقوم به ويجيده. بهذا وحده نطيع أوامر الرب، ونعبر عن حبنا للآخرين. من هذا يقدم (لوثر) فكرة طوّرها آدم سميث فيما بعد وسماها يد الله الخفية، وهي أن العمل من أجل المصلحة الخاصة بكل جد ونكران ذات يؤدي إلى الرفاه الاجتماعي. يرى (لوثر) أن القيام بالأعمال الدنيوية بكفاءة هو

تعبير عن حب الآخر، فتقسيم العمل يرغم كل فرد على العمل من أجل الآخرين. ويضيف (لوثر) أن العمل هو الأسلوب الوحيد الذي يرضي الله. العمل هو إرادة الله «وبالتالي فإن لكل المهن المشروعة القيمة ذاتها أمام الله». ويرى (لوثر) أن على الإنسان أن يرضى بعمله لأنه مفروض عليه بأمر إلهي.

أما (كالفن) فيرى أن كل شيء مقدّر، فهنالك أناس قد حكم الله عليهم باللعنة الأبدية، وآخرون ـ أقلية ـ قدّر لهم الخلاص. وهو يبرر ذلك بقوله إن الله لم يوجد من أجل الإنسان، وإنما الإنسان هو الموجود من أجل الله. إن تطبيق معايير العدالة البشرية على الله هو إهانة. الله حر وليس خاضعا لأي قانون. ليس بوسعنا أن نفهم أحكامه.

وهو يضيف أن جزءا من البشرية سينجو وجزءا آخر محكوم عليه بالعذاب. وإذا حاولنا أن نقول إن سلوك الإنسان في الدنيا هو الذي سوف يحدّد قرارات الرب، الصادرة منذ الأزل، والتي يمكن أن تخضع للتغيير بسبب الفعل البشري فإننا نصل إلى وضع غير معقول.

يقول (فيبر):

«إن عزلة الإنسان الداخلية، ممزوجة مع عقيدة الاستعلاء المطلق القاسية للرب، ومع تفاهة كل ما هو جسدي، تشكل من جهة موقف الطهرانية الجذري في سلبيته إزاء كل صنف من العناصر الحسية، أو العاطفية، أو الثقافية في الدين... ولكن العزلة تشكل، من جهة أخرى، أحد جذور هذه الفردانية التشاؤمية الخالية من الأوهام...».

يقدم (كالفن) بعد ذلك مفهوما للعمل الإنساني (الاقتصادي والاجتماعي) يصبح صورة لمفهوم العمل في المجتمع الرأسمالي، أي العمل المغترب. يرى أن الإنسان يعمل ليس من أجل مصلحته الخاصة أو متعته، بل لتنفيذ أوامر الرب ولتعظيم مجده. يقول (فيبر) عن مسألة العمل الإنساني عند (كالفن): «وهكذا فإننا نقر بأن العمل، خدمة للمصلحة الاجتماعية اللاشخصية، يعظّم مجد الله، وبهذا فهو من مشيئته».

إن بذل أقصى مجهود في العمل وتحقيق أقصى نجاح فيه ـ مع الابتعاد عن الفخفخة والتبذير ـ هي وسائل ناجعة لمعرفة الإنسان الناجي من اللعنة الأبدية. الله اصطفى العصاميين والناجحين في أعمالهم فأفرد لهم مكانا في الجنة. الرب يحب الناجحين ويكره الفاشلين.

إن المحرك الروحي وراء ذلك هو أن يمارس الإنسان حياته، أي عمله، بأسلوب يؤكد له أن الله اصطفاه، فيتخلص بذلك من السؤال الذي يطرح نفسه في كل لحظة: هل أنا مصطفى من الرب، أم أنني أعيش تحت ظل لعنته الأبدية؟ إن القضية المطروحة ليست تحقيق الخلاص، بل، كما يقول (فيبر)، التحرر «من قلق الخلاص».

إن موضوعية العمل ولا شخصيته تستجيب لهذا النداء: «اعملوا أن تكونوا أغنياء من أجل الله، لا من أجل الجسد والخطيئة».

يلخّص (فيبر) النتائج العملية لأفكار (كالفن) بقوله:

«إذا اجتمع مثل هذا الكابح للاستهلاك مع مثل هذا السعي المستميت وراء الربح، فإن النتيجة العملية هي بالتأكيد: تكوّن الرأسمالية عن طريق الادخار النسكي القسري. من الواضح أن العوائق التي تعرقل استهلاك الثروات المكتسبة تسهّل استخدامها بطريقة منتجة كرأسمال صالح للاستثمار».

ويضيف (فيبر) أن هذه الأفكار تشكل نفورا من نمط الحياة والإنتاج الإقطاعيين، وأن المفهوم الطهراني «قد سهر على تربية الإنسان الاقتصادي الحديث».

* * *

إن أية مقارنة نجريها بين الكالفنية والفكر الجبري العربي، السابق بكثير، سوف تدلنا على تشابه كبير بين المذهبين. ولكن هذا ليس موضوعنا. إن هدفنا أن نشرح البنية العقلية والروحية لابن المقفع من خلال المذهب الكالفني، وأن نشير إلى أن كلا منهما قد انطلق:

أولا: من إحساس عميق بالعزلة الداخلية، ورعب الوجود في العالم، وهذه العزلة قد طرحت عليهما معا وسائل الخلاص منها.

ثانيا: ان كلا منهما قد طرح مسألة العمل باعتبارها وسيلة للخلاص من قلق الوجود، ولتأمين نعيم الآخرة.

ثالثا: ان ابن المقفع و(كالفن) قد آمنا بالقضاء والقدر.

رابعا: ان الاثنين قد جعلا الأهمية الأولى للحياة بعد الموت.

كيف نستطيع من خلال هذا أن نوفّق بين موقفي ابن المقفع المتناقضين: اعتماد

العقل وسيلة للمعرفة والإيمان بالقضاء والقدر؟

دعونا نطالع الشروط التي وضعها ابن المقفع للحياة الصالحة:

«وعلى العاقل إذا اشتبه عليه أمران فلم يدر أيهما الصواب أن ينظر أهواهما عنده، فيحذره».

«ولكن الصبر الممدوح أن يكون للنفس غلوبا، وللأمور محتملا، وفي الضراء مستجملا، ولنفسه عند الرأي والحفاظ مرتبطا، وللحزم مؤثرا، وللهوى تاركا، وللمشقة التي يرجو حسن عاقبتها مستخفا، وعلى مجاهدة الأهواء والشهوات مواظبا...».

«اعلم أن من أوقع الأمور في الدين وأنهكها للجسد وأتلفها للمال وأقتلها للعقل وأزراها للمروءة، وأسرعها في ذهاب الجلالة والوقار الغرام بالنساء. ومن البلاء على المغرم بهن أنه لا ينفك يأجم (يمل) ما عنده وتطمح عيناه إلى ما ليس عنده منهن».

«ومن لم يحم نفسه... عن الطعام والشراب والنساء... كان أيسر ما يصيبه انقطاع تلك اللذات...».

«وفي بعد الهمة يكون النصب».

«فضل الآخرة على الدنيا».

«فأفضل ذوي الألباب أشدهم لنفسه بهذا أخذا، وأقلهم عنها فترة».

وإذا أضفنا إلى ذلك رغبته في التنسك وخشيته من العجز عن أن يطيقه، تتشكل لدينا خطوط عامة للصورة التي جهد أن يرسمها للحياة الصالحة. إنها صورة تدعو إلى الاقتصاد في الإقبال على ملذات الحياة، وتدريب النفس على قمع شهواتها، والعمل الدائب، مع الصدق ومودة الأصدقاء. إن في ذلك فائدة للدنيا والآخرة.

إننا، هنا، أمام عملية تحويل: من الإنسان الطبيعي بغرائزه واستمتاعه بملذات الحياة إلى الإنسان الاقتصادي الذي يخضع سلوكه ومواقفه لعملية عقلنة. وبكلمة أخرى، إن الصفات التي ينسبها ابن المقفع للحياة الصالحة هي ذاتها الصفات التي تخلق إنسانا يتسم بسمتين أساسيتين: الكفاءة وتوفير المال. وقد سبق أن أشرنا إلى رأي (فيبر) أنهما السمتان الضروريتان لتكوين الإنسان في المجتمع الرأسمالي.

إذا عدنا إلى (كليلة ودمنة) نجد اقترانا بين العمل الصالح الذي يؤدي بالإنسان إلى الجنة وبين التجارة الكاسبة:

«فإنه يقال في أمرين لا ينبغي لأحد أن يقصّر فيهما، بل يكثر منهما: حسن العمل والتزود للآخرة. ويقال أيضا في أمرين يحتاج إليهما كل من احتاج إلى الحياة: المال والأدب».

إن جوهر العمل هو المنفعة، وكذلك جوهر العلم: «والعلم لا يتم لامرئ إلا بالعمل. والعلم هو الشجرة، والعمل هو الثمرة، وإنما يطلب الرجل العلم لينتفع به. فإن لم ينتفع به لا ينبغي أن يطلبه».

ويقول: «فإنه يعد جاهلا من طلب أمرا وعنّى نفسه فيه وليس له منفعة».

سوف نحاول أن نلم بالمفاهيم التي طرحها ابن المقفع لتحقيق الحياة الصالحة. الحياة الصالحة تتحقق بالزهد والعمل، وعلى الإنسان أن يحياها تحت ظل مشروعين طويلي الأمد: أن يدخر لمستقبله، وأن يرى حياته وسيلة لتحقيق حياة أبدية في النعيم المقيم. العاقل من يستثمر أمواله وأعماله لمصلحة الدنيا والآخرة. يضاف إلى هذا ضرورة أن يأخذ الإنسان نفسه بالشدة، ويحارب أهواءه.

من خلال ربط جملة هذه المفاهيم ببعضها نصل إلى مفهوم (فيبر) عن الروح الرأسمالية.

* * *

ما زال السؤال ـ إلى حد كبير ـ مطروحا، وهو التوفيق بين اعتماد العقل وسيلة وحيدة للحكم والسلوك والفعل، وبين الإيمان الجبري بالقضاء والقدر عند ابن المقفع.

هنالك تشابه بين جبرية ابن المقفع و(كالفن)، فكل منهما يؤمن بالقضاء والقدر. ولكنه تشابه ظاهري كما أعتقد. كان (كالفن) يسعى إلى ترسيخ النظام القائم عبر عملية اصطفاء إلهي: هنالك أقلية من الأغنياء اصطفاهم الرب، جاعلا من كسبهم «إلهاما ربانيا»، وهنالك أكثرية منبوذة.

أما ابن المقفع فقد انطلق من مفهوم مناقض. فلقد شعر بأن عصره مقبل على تحولات عميقة، تحولات تؤدي إلى تغيير البنى الاجتماعية وتحدث تحولا عميقا في

طبيعة السلطة. ولقد تراءى له المجتمع المقبل محكوما بسيطرة العقل، ومن ذلك سوف تتحقق ثلاث نتائج:

الأولى: دولة يحكمها العلماء والمفكرون.

الثانية: قيام دولة قومية تنصهر في داخلها جميع الشعوب.

الثالثة: تحوّل الرعايا إلى مواطنين لهم حقوق متساوية وعليهم الواجبات نفسها من خلال دولة القانون.

* * *

إن مجتمعا كهذا، لن يكون إلا مجتمعا رأسماليا أنقذ نفسه من سفه الإقطاعية الحربية وطغيانها.

بدا لابن المقفع وكأن هذا الحلم يتحقق تدريجيا. فالمنصور كان نمطا جديدا من الخلفاء، يحرص على الأموال العامة حرصا جعل المرتزقة على أبواب الخلافة يسمونه (الدوانقي). وعرفت بغداد تراكما رأسماليا لم يعرفه التاريخ من قبل. وأصبح للشعوب الأخرى دور متزايد عبر دخول آلاف الفلاحين وأبناء الأقليات في الجيش... تحقق كل ذلك، ولم يبق إلا خطوة صغيرة ويتحقق الحلم الكبير.

كانت هذه الخطوة رهنا بالمفكرين الذين كان عليهم أن يعقلنوا السلطة ويضعوا الأسس الراسخة للمجتمع الجديد:

«أحق الناس بالسلطان أهل المعرفة، وأحقهم بالتدبير العلماء، وأحقهم بالفضل أعودهم على الناس بفضله... وأقربهم إلى الله أنفذهم في الحق علما وأكملهم به عملا...».

لم يكن ابن المقفع يمتلك عقل عالم الاجتماع ومعرفته، بل كان صاحب فكر مجرد، ترجم كتاب (المنطق) لأرسطو، وجعل الفكر وحده قادرا على تغيير العالم. من هنا رأى في التحولات الحاصلة في الحقل الاجتماعي والاقتصادي يد الله الخفية. هذه اليد هي حلم الإنسان الذي تحقق بطريقة غير مفهومة، وهي بهذا المعنى لا تصادر الفعل، ولا تلغي دور العقل، بل تعينهما. إنها الرعاية التي تبارك الفعل وتقوده إلى التوفيق.

ولكن ابن المقفع فوجئ بحلمه يتهاوى، أو على الأقل، ذلك الجزء الخاص بعلاقة المثقف بالسلطة. لقد تبين له أن المثقف لن يتاح له أن يكون موجها للسلطة، بل خادما لها، دوره هامشي.

إن مفهوم القضاء والقدر باعتباره رعاية للعمل اللاشخصي وللفعل العام أصبح مقولة شائعة في علم الكلام. وهكذا فسّر الكثيرون من علماء الكلام عبارة «أضلّه الله» بأنها تعني أن الله تخلّى عنه وجعله يضّل، ولا تعني أن الله كان سببا في ضلاله. كل ما هنالك أنه سحب رعايته له.

* * *

علاقة الحاكم بالمحكوم

منذ عهد الخلفاء الراشدين وعلاقة السلطة بالمحكومين واحدة من القضايا التي انشغل بها العقل العربي. لقد طرحت من زوايا عديدة، مثل: ما حكم الوالي الظالم؟ هل هو مؤمن، أم كافر، أم هو في منزلة بين المنزلتين؟ كانت تترتب على الإجابة على هذه المسألة مجموعة من المواقف، بعضها عملي والآخر فلسفي.

الحكم على الوالي بأنه كافر كان يستدعي الثورة عليه لأنه فقد شرعيته. وعلى المستوى الفلسفي كان ذلك يعني حرية الاختيار للإنسان، أي أن الله أعطى الإنسان عقلا وبسبب ذلك منحه الحرية. وكان بنو أمية يقمعون بعنف من يقول بحرية الاختيار. لذا صلبوا غيلان الدمشقي على أحدى بوابات دمشق. وعندما استمر يدعو الناس للثورة وهو مصلوب قطعوا لسانه.

وفي يوم عيد الأضحي قيّد خالد القسري، حاكم البصرة، الجعد بن درهم، والقاه تحت المنبر، وخاطب المصلّين قائلا:

«اذهبوا وضحّوا، تقبّل الله منكم. أما أنا فسوف أضحي بالجعد بن درهم. فقد زعم أن الله ما خاطب موسى، ولا اتخذ ابراهيم خليلا. تعالى الله عما يقول الجعد علوا كبيرا».

ثم هبط من فوق المنبر وذبحه بيده.

كان إنكار التجسيم أحد مفاهيم المعتزلة وغيرهم من المؤمنين بحرية الاختيار، في حين كان رأي بعض الجبرية (الذين يدعون للقبول بالحاكم الظالم) أن الله له جسد.

كان أبوداود الجواربي يقول إنه لا يستطيع أن يجزم إن كان للرب فرج ولحية: «اعفوني من الفرج واللحية واسألوا عما عدا ذلك». وقال إن طوله مثل عرضه، وعرضه مثل عمقه، ليس له أحشاء، وله فروة سوداء وشعر قطط.

ليس هذا مجال التفصيل. يكفي أن نقول إن مناقشات حادة قد أثيرت حول المال العام، هل هو ملك للخليفة أم ملك للمسلمين. وحول الزكاة، هل يجوز دفعها للحاكم الجائر؟ وغير ذلك من القضايا التي تتصل بعلاقة الحاكم بالمحكوم.

* * *

كان ابن المقفع جماع هذا كله. ولكن مشروعه كان أكبر من مجرد تحديد مفاهيم ومواقف منفصلة. كان مشروعه يهدف إلى إقامة دولة قومية تقترب كثيرا من المفهوم العصري، ويحمل في الوقت ذاته ملامح عصره وروحه. ولقد حددنا، فيما سبق، أن التكوين الروحي الأساسي لابن المقفع هو الروح الرأسمالية، وأنه باسم هذه الطبقة وضع مشروعا للدولة يقوم على مجموعة من العناصر المترابطة:

- إقامة المؤسسات العسكرية والمالية والقانونية وتدعيمها وعقلنتها.
- تغيير هيكل السلطة بحيث يحكمها المفكرون والمستنيرون.
- تعديل العلاقة بين الحاكم والمحكوم، بإزالة الصبغة اللاهوتية عن الحاكم وتحويل الرعية إلى مواطنين.
- إذابة سكان الخلافة في بوتقة الدولة الواحدة ذات السوق القومي الموحّد.

سوف نناقش معطيات هذا المشروع، باستثناء المؤسسة القانونية، التي سنفرد لهاجزءاً خاصا.

نلاحظ في هذا المشروع أفكارا أساسية تقوم عليها مؤسسات الدولة: ضرورة التنظيم الدقيق، والديمقراطية بأسلوب سنوضحه بعد قليل، وأهمية التثقيف.

لنر ما يقول مثلا عن المؤسسة العسكرية. يقترح، لو «أن أمير المؤمنين كتب أمانا معروفا، بليغا، وجيزا، محيطا بكل شيء يجب أن يعملوا فيه، أو يكفّوا عنه، بالغا في الحجة، قاصرا عن الغلو، يحفظه رؤساؤهم، حتى يقودوا به دهماءهم، ويتعهدوا به من هم من دونهم من عرض الناس (اي من عامتهم)، لكان ذلك، إن شاء الله، لرأيهم

صلاحا، وعلى من سواهم حجة، وعند الله عذرا...».

يشير ابن المقفع، هنا، إلى ضرورة وجود إطار مرجعي بين الجند وقادتهم، وبين الجند والخليفة. إن الجندي سوف يقوم بواجبه خير قيام عندما يكون هنالك ضمان مكتوب بحقوقه لا يستطيع قادة الجند أن يتجاوزوه.

كما يرى ابن المقفع أن ذلك لا يلزم الجند وحدهم، بل يلزم الخليفة ويخضعه للمناقشة والمؤاخذة وحتى الخلع. وهو لهذا يرى أن يزيل الخليفة برقعه اللاهوتي، ويصبح حاكما محكوما بالقوانين التي يضعها:

«فإن كثيرا من المتكلمين من قواد أمير المؤمنين اليوم إنما عامة كلامهم، فيما يأمر الآمر ويزعم الزاعم، أن أمير المؤمنين لو أمر الجبال أن تسير سارت، ولو أمر أن تُستدبر القبلة في الصلاة فعل ذلك. وهذا كلام قل أن يسمعه من كان مخالفا، وقلما يرد في سمع السامع إلا أحدث في قلبه ريبة وشكا».

ويرد ابن المقفع على ذلك بقوله: «لا طاعة للمخلوق في معصية الخالق».

ويوضح ذلك: «ولو أن الإمام نهى عن الصلاة والصيام والحج، أو منع الحدود، أوأباح ما حرّم الله، لم يكن له في ذلك أمر». ويزيد ذلك إيضاحا بقوله إن الوالي يستحق الطاعة عندما يحترم القانون: «ولا يستحق الوالي هذه الطاعة إلا بإقامة العزائم والسنن مما هو في معنى ذلك».

وحتى يحتفظ الجندي بطبيعته كمحارب وكفارس «وإنما منزلة المقاتل منزلة الكرامة واللطف» يجب سد طريق الفساد والنهب أمامه. مثال ذلك ألا يكلفوا بجباية الضرائب:

«ومما ينظر فيه لصلاح هذا الجند ألا يولّى أحد منهم شيئا من الخراج، فإن ولاية الخراج مفسدة للمقاتلة».

فقد يخافهم الناس فيرشونهم، وعند ذلك يجترئ الناس عليهم، وهكذا فإن «ولاية الخراج داعية إلى ذلة وحقرية وهوان...».

ثم يقدم ابن المقفع عددا من المقترحات لتمتين هذه المؤسسة وترسيخها. فهو يرى أنه من الواجب تثقيف الجند ورفع مستواهم الأخلاقي والروحي:

«ومن ذلك تعهد أدبهم في تعلّم الكتاب، والتفقه في السنة، والأمانة والعصمة، والمباينة لأهل الهوى، وأن يظهر فيهم من القصد والتواضع، واجتناب رأي المترفين وشكلهم...».

كما يدعو إلى تعليمهم مقت الإتراف والإسراف، وألا ينفقوا «سرفا في العطر واللباس والمغالاة بالنساء والمراتب...».

وهو يقترح حسن المعاملة للجند وإفساح المجال للموهوبين المغمورين:

«ومما ينظر فيه من أمرهم أن منهم من المجهولين من هو أفضل من بعض قادتهم».

ويرى أنه يجب أن تنتظم أعطيات الجند و«أن يوقّت لهم أمير المؤمنين وقتا يعرفونه في كل ثلاثة أشهر أو أربعة أو ما بدا له...»، ويقترح كذلك إقامة ديوان لحفظ أسمائهم ومواقعهم ورواتبهم... وعلى الخليفة أن يعلم أنه إنما «يحتاج الجند اليوم ما يحتاجون إليه من كثرة الرزق لغلاء الأسعار».

ولتحقيق المزيد من الارتباط بالمؤسسة العسكرية رأى أن يكون جزء من أعطياتهم على شكل طعام لهم وعلف لخيولهم. «فأقول: لو أن أمير المؤمنين خلّى (اقتطع) شيئا من الرزق، فيجعل بعضه طعاما، ويجعل بعضه علفا، وأعطوه بأعيانه...».

وهكذا فقد طرح ابن المقفع الوسيلة أو الوسائل التي تحوّل جماعات متناثرة من المقاتلين إلى مؤسسة موحدة ديناميّة ترتبط بأنظمة محددة، وتكوين روحي منسجم، وحرص أن يكشف خطر التداخل بينها وبين المؤسسة المالية، أي أن على هذه المؤسسة أن تتشكل عبر وظيفتها، وظرف أفرادها.

* * *

علاقة المثقف بالسلطة

هنالك مسألة أساسية في كتابات ابن المقفع، تحتل حوالي ثلاثة أرباع ما وصل إلينا من كتبه، وهي علاقة المثقف بالسلطة. هنالك، بالطبع، الجانب الذاتي من الموضوع، أي كونه على صلة وثيقة بالسلطة. ولكن الجانب الأهم هو اعتقاده الراسخ أن دولة تدار بشكل عقلاني، يجب أن تكون تحت سيطرة المفكرين وتوجيههم. السلطان، عندما يمسك بزمام السلطة، فإنه يفقد القدرة على معرفة ما يدور حوله:

«فإن الوالي لا علم له بالناس إلا ما قد علم قبل ولايته. أما إذا ولي فكل الناس يلقاه بالتزين والتصنع، وكلهم يحتال لأن يثني عليه عنده بما ليس فيه. غير أن الأنذال والأرذال هم أشد لذلك تصنعا وأشد عليه مثابرة وفيه تمحّلا».

لهذا فإن على الوالي «وإن كان بليغ الرأي والنظر، الحذر من أن ينزل عنده كثير من الأشرار بمنزلة الأخيار... ويُغطّى عليه أمر كثير من أهل الفضل الذين يصونون أنفسهم عن التحمل والتصنع...».

إن التفاف العلماء حول الإمام ضرورة لا بد منها للحكم، ولإخضاع المجتمع للعقل. ولكن الاقتراب من السلطان صعب وخطر، فهو لا أخلاق له، ولا يخضع لقانون أو منطق. وعلى من يقترب من السلطان أن يلتزم بما يلي:

«وكن في مداراته (مداراة السلطان) والرفق به كالمؤتنف (المبتدئ) ما قبله، ولا تقدّر الأمر بينك وبينه على ما كنت تعرف من أخلاقه، فإن الأخلاق مستحيلة مع الملك (مستحيلة هنا بمعنى متقلبة)، وربما رأينا الرجل المدلّ على ذي السلطان بقدمه قد أضرّ به قدمه».

إن عمل المثقف مع السلطان هو عمل مجاني، على سبيل السخرة:

«إن استطعت ألا تصحب من صحبت من الولاة إلا على شعبة (قبيلة أو طائفة) من قرابة أو مودة، فافعل. فإن أخطأك ذلك فاعلم أنك تعمل على السخرة».

إن معرفة ابن المقفع لمخاطر إقامة علاقة مع السلطان تدل على واقعية مشروعه. فإن صحبة السلطان وتوجيهه تكاد أن تكون عملية انتحارية. وكانت تجربة ابن المقفع مع السلطان انتحارية فعلا، انتهى به الأمر أن يلقى في تنور ملتهب. فلقد طلب إليه الخليفة المنصور أن يكتب عهد أمان لثائر ضده، وكان المنصور ينوي أن يغدر به. ولكن موقف ابن المقفع، الذي شرحناه منذ قليل، والذي يطالب الحاكم بأن يكون محكوما بالعهود والقوانين التي يصدرها كان حاضرا في ذهنه. فكتب عهد أمان يجعل من المنصور خليفة لا شرعية له، إن هو أخل بالعهد. وكانت النتيجة، كما هو معروف، حرق الكاتب.

* * *

مؤسسة العلماء والمفكرين

وحتى يصبح للعلماء والمفكرين القوة الكافية عليهم أن يتوحدوا، ويصبح الود بينهم رباطا قويا، وسورا لا يمكن اختراقه: «ابذل لصديقك دمك ومالك...». فعلى العلاقة بين الكتاب أن لا تكون الكتابة حسب، وإنما أعمق من علاقة الدم والقربى. لهذا السبب خصّص ابن المقفع غالبية أمواله لمساعدة العلماء حتى لا يضطروا إلى هجر العلم. وحكايته مع سعيد بن سلم، ومحاولته افتداء عبدالحميد الكاتب بنفسه، معروفة.

بكلمة مختصرة، فقد أراد ابن المقفع أن يجعل من الأدباء مؤسسة موحّدة متعاونة وبالتالي فاعلة.

ولدعم هذه المؤسسة وتوسيع دورها رأى ابن المقفع أن يكون للعلماء دور مع العامة والجند: «يذكّرون ويبصّرون الخطأ، ويعظون عن الجهل... ويتفقدون أمور عامة من هو بين أظهرهم حتى لا يخفى عليهم منها مهم، ثم يستصلحون ذلك، ويعالجون ما استنكروا منه بالرأي والرفق والنصح...».

ويضيف الكاتب إن مثل هذا العمل يجب أن يتفرغ له صاحبه:

«وفي كل قوم خواص رجال عندهم على هذا معونة، إذ صنعوا لذلك (صنعوا بمعنى أعدوا)، فلو تُلطف لهم وأعينوا على رأيهم، وقُوّوا على معاشهم ببعض ما يفرغهم لذلك ويبسّطهم له».

إن مهمة هذا (الكادر التثقيفي) أن يفسح للجمهور أن يعبر عن آرائه، وأن يتم الاستماع برحابة صدر، وأن يتم تثقيف الجمهور ودمجه بالدولة في شكلها الجديد. يصف ابن المقفع أهمية دورهم فيقول:

«وخطر هذا جسيم في أمرين: أحدهما رجوع أهل الفساد إلى الصلاح، وأهل الفرقة إلى الألفة. والأمر الآخر أن لا يتحرك متحرك في أمر من أمور العامة إلا وعين ناصحة ترمقه، ولا يهمس هامس إلا وأذن شفيقة تصيخ نحوه...».

ويشرح ابن المقفع سبب دعوته، فيقول إن الظروف لا تنتج وعيا: «إن عامة قط لم تصلح من قِبل أنفسها»، ولذلك «فإذا جعل الله فيهم خواص من أهل الدين والعقول، ينظرون إليهم ويسمعون منهم، واهتمت خواصهم بأمر عوامهم، وأقبلوا

عليها بجد ونصح ومثابرة وقوة، جعل الله ذلك،صلاحا لجماعتهم...».

لقد أحرق ابن المقفع وهو في السادسة والثلاثين من عمره. لم يتح له أن يبسط آراءه ويفصلها، كما أن ما وصلنا عنه قليل للغاية. فعلينا أن نلجأ إلى التخمين عندما نقارن وقائع حياته.

أعتقد أن شكلا من أشكال الحزب السياسي كان في ذهنه، قوامه مثقفو الأمة ودعاة التغيير فيها. إن إلحاحه على مفهوم الصديق، الذي على الإنسان أن يحميه بالدم والمال، وهذه المعونات الشهرية التي كان يمنحها لعدد من العلماء ممن يسميهم الخواص، يشير إلى أن مجموعة من مفكري ذلك العصر كانت تلتف حوله. كما يشير إلى أن علاقة خاصة مدعومة بالافتداء بكل ما يملك الإنسان كانت قائمة.

يوازي هذا مطالبته بإعطاء هؤلاء المثقفين دورا يقوم على إنشاء علاقات عضوية مع العامة، يتم من خلالها رفع مستواهم الثقافي والخلقي، ومن ثم ربطهم بمشروع الدولة القومية. الأغلب أن هذا هو السبب الذي جعل الخليفة يخشاه ويأمر بحرقه بالنار.

ليس بإمكاننا أن نلم بمشروعه بالتفصيل وبشكل يقيني. فكتاباته التي وصلت إلينا هي مجرد إيماء لهذا المشروع. ولكننا نستطيع أن نقول بثقة إنه لم يكتب كلمة واحدة خارج إطار رؤيته للدولة القومية، بما في ذلك كتاب (كليلة ودمنة). إن ابن المقفع قد أعاد صياغته، فقد حذف منه وأضاف إليه الكثير حتى جعله مكرّسا لموضوعاته الأثيرة: الصداقة، والعلاقة بين السلطان والمثقف الفيلسوف، وتأكيد مؤسسة القانون، وشرح النتائج الخطيرة المترتبة على تقريب بطانة السوء.

* * *

إن بطانة السوء هي التي تمنع المفكرين من احتواء السلطان ومن دفعه إلى إقامة الدولة القومية. لذلك فهو يشن عليهم هجوما شرسا في رسالته إلى الخليفة المنصور المعروفة باسم (رسالة الصحابة). يقول فيها عن هذه البطانة إن هؤلاء قد عملوا «عملا قبيحا، مفرط القبح، مفسدا للحب والأدب والسياسة، داعيا للأشرار، طاردا للأخيار، فصارت صحبة الخليفة أمرا سخيفا، فطمع فيه الأوغاد...».

وقد وصل هؤلاء دون كفاءة، بل من التزلف والتملق: «خدم كاتبا أو حاجبا،

فأخبره أن الدين لا يقوم إلا به، حتى كتب كيف شاء، ودخل حيث شاء».

* * *

الخراج

المسألة الأخرى التي يوليها ابن المقفع اهتمامه هي مسألة جمع الخراج. يرى أن عمال الخراج يثقلون على من عمر الأرض، ويسامحون من تركها بورا «فيغرم من عمر ويسلم من خرب». ويرى أنه يتوجب تدوين الأراضي وتحديد خراجها حتى لا يدع الخليفة عمّال الخراج يتلاعبون. كما يجب أن يكون لذلك قوانين مكتوبة يجري تنفيذها بدقة.

يضاف إلى ذلك تحديد وظائف عمال الخراج:

«فلو أن أمير المؤمنين أعمل رأيه في التوظيف على الرساتيق والقرى والأرضين وظائف معلومة، وتدوين الدواوين بذلك، وإثبات الأصول، حتى لا يؤخذ رجل إلا بوظيفة قد عرفها وضمنها، ولا يجتهد في عمارة إلا كان له فضلها ونفعها، لرجونا أن يكون في ذلك صلاح للرعية، وعمارة للأرض، وحسم لأبواب الخيانة وغشم العمال».

وهو يعلم أن هذا التنظيم الجديد يحتاج إلى جهد ووقت: «وهذا رأي مؤونته شديدة، ورجاله قليل، ونفعه متأخر...».

الأقليات المتصارعة

نأتي الآن إلى مسألة جوهرية في فكر ابن المقفع. كانت الدولة العباسية خليطا من شعوب وديانات وأقليات متصارعة، وكان هذا الخليط يستعصي على الذوبان والاندماج في جسم الدولة. وكان هذا الجسم الكبير المفتت المتصارع يهدد بتفتيت الدولة ذاتها وتحويلها إلى دويلات طائفية أو عرقية، كما حدث فيما بعد.

وكانت سياسة الدولة قائمة على الانتقام ممن يعارضها، أو ممن وقف ضدها في السابق، وتغذية الصراعات الداخلية، وعرض خيار السيف والذهب. أما ابن المقفع فقد شرح رأيه في (رسالة الصحابة) صراحة، وفي كتاباته الأخرى إيماء وتلميحا، في الحل الموصل إلى دمج هذه العناصر في كيان موحد. يتلخص هذا الحل في اعتبار

جميع أبناء الأمة متساوين في الحقوق والواجبات، وفي سيادة قانون موحد للجميع حيث لا تكون جريمة إلا بنص ولاعقوبة إلا بنص، واستبعاد البطانة التي تحرّض السلطان على قتل المواطنين وتعذيبهم:

«ولا تدع مع ذلك أن تقدّم إليه القول، عند بعض حالات رضاه وطيب نفسه، في الاستعفاء من الأعمال التي هي أهل أن يكرهها ذو الدين وذو العقل وذو العرض وذو المروءة، من ولاية القتل والعذاب وأشباه ذلك».

يضاف إلى ذلك دعوته المتكررة إلى أن يقوم المفكرون بتوعية العامة، والإصغاء إليهم بسعة صدر وتعاطف.

يصف حال أهل الشام فيقول إن الخليفة يعاملهم بروح الانتقام والحرمان من الحقوق:

«ولكن أُخذ في أمر أهل الشام على القصاص: حُرِمُوا كما كانوا يحرمون الناس، وجعل فَيْؤهم إلى غيرهم كما كان فيء غيرهم إليهم، ونُحّوا عن المنابر والمجالس والأعمال... ومنعت منهم المرافق...».

ويقترح على الخليفة أن «العدل أن يقتصر بهم على فيئهم» وأن «يجعل ديوان مقاتلتهم ديوانهم... ولا يفضل أحدا منهم على أحد إلا على خاصة معلومة». ويرى أنه على الخليفة أن ينسى عداوة الماضي ويبدأ معهم بداية جديدة: «ويكون الديوان كالغرض المستأنف. ويأمر لكل جند من أجناد الشام بعدة من العيالة (الكفاية من المؤن) يقترعون عليها، ويسوّى بينهم...» فيما يكفيهم ويعولهم. أما الخوف من نزواتهم «فلعمري لئن أُخذوا بالحق - ولم يؤخذوا به - إنهم لخلقاء ألا تكون لهم نزوات ونزقات».

وله نصائح تندرج في السياق نفسه حول خراسان والكوفة والبصرة، ونصائح في سياق آخر حول الحجاز، ولكنها جميعا تقوم على سيادة القانون، والمساواة بين المواطنين، ودور الكادر السياسي في التثقيف السياسي والروحي.

* * *

لا نستطيع في حديث كهذا ان نستفيض في شرح مشروع ابن المقفع ولا في المعطيات التي أنتجت هذا المشروع، والظروف التي حالت دون تحقيقه. وقد يأتي

وقت أجد فيه الفراغ والجهد الكافيين لأدرس موضوع الدولة القومية وكيف تجسّد في الفكر الفلسفي والشعر وفي كتاب مهم مثل (ألف ليلة وليلة).

* * *

المؤسسة القانونية

إن مسألة وجود قانون يشمل جميع الأفراد دون تفريق، بمن فيهم الحاكم، كانت أحد محاور الصراع السياسي والاجتماعي عبر التاريخ العربي. وازدادت المسألة حدة عندما حكمت الارستقراطية العربية ـ بنو أمية ـ الدولة. سنكتفي هنا بإيراد حادثتين وقعتا في الكوفة في عهد معاوية ابن أبي سفيان.

الأولى أن عربيا في الكوفة قتل أعجميا، فلم يقتص له الوالي الأموي. فقام مجموعة من العلماء، على رأسهم حجر بن عدي، بالاحتجاج لدى الوالي، وكتبوا عرائض جمعوا عليها التواقيع، وأرسلوها إلى الخليفة. كما خطبوا في الجوامع داعين إلى مساواة الجميع أمام القانون.

فقام الوالي باعتقال قادة هذه الحملة وأرسلهم إلى الخليفة الذي (استتابهم) فأصروا على موقفهم، فأمر بدفنهم أحياء.

والحادثة الثانية أنه في مجلس والي الكوفة، قال الوالي: «السواد بستان قريش» (وهو يعني بالسواد الأرض الزراعية). فاعترض الحاضرون وقالوا: «السواد بستان المسلمين». احتد النقاش بين الوالي والحضور، فأغلظ قائد الشرطة القول لهم، فنهضوا وضربوه حتى أغمى عليه. عندها أرسلهم الوالي إلى معاوية الذي ساقهم إلى والي حمص، عبدالرحمن بن خالد بن الوليد، الذي استقبلهم بقوله: «يا آلة الشيطان».

وبعد إهانات وتعذيب اعترفوا أن السواد بستان قريش فعفا عنهم الخليفة.

كانت مسألة حقوق المواطن القانونية مثارة قبل ابن المقفع، وكذلك مسألة الإجراءات القانونية. يقول الأستاذ هادي العلوي في كتابه (في السياسة الإسلامية):

«ثم اتخذت المعارضة (لعلي ابن أبي طالب) شكل الأعمال التخريبية التي تشعر بالارتباط بالعدو الخارجي، وهو معاوية. ومما زاد الوضع حراجة التزام علي بمبدأ قانوني طبقه بتزمت شديد وهو عدم جواز المعاقبة قبل حصول الجريمة... كان يرد بها

على مستشاريه الذين ألحوا عليه بضرورة كبح حماح المعارضة بقوله: لا أعاقب على التهمة... فقد كان يترك لمعارضيه حرية العمل إلى الوقت الذي يصلون فيه إلى ارتكاب فعل مادي: جريمة قتل، أو نهب، أو تمرد مسلح، وعند ذلك يرسل حملة تأديبية لردعهم...».

* * *

كان مفهوم «عدم العقاب على التهمة» يتخذ مكانة مركزية في منظومة أفكار ابن المقفع حول المؤسسة القانونية. دعونا نتأمل هذا الفصل الذي أضافه إلى (كليلة ودمنة)، وهو المعروف باسم (باب الفحص في أمر دمنة).

فمن المعروف أن دمنة هو الذي دفع الأسد، ملك الغابة، إلى قتل أعز صديق له، وهو الثور. فقد أقنع دمنة الأسد أن الثور ينوي قتله، وأقنع الثور بالأمر ذاته. وعندما تقابلا شعر كل منهما بأن الآخر يريد به شرا، فعاركا عراكا انتهى بمقتل الثور.

وفي هذا الباب يقوم النمر - وكان معلم الأسد وأمينه وموضع سره - بنزهة فيمر قرب بيت دمنة، فيسمع كليلة يؤنب دمنة على مؤامرته ضد الثور. أخبر النمر أم الأسد بما سمع، فأسرعت إلى ابنها وأخبرته بخبر دمنة مع الثور. فسألها عن مصدر خبرها، فرفضت أن تكشفه.

ابتداء من هذه النقطة يصبح هذا الفصل الطويل شبه بحث في الاجراءات القانونية، أي لا عقاب إلا بعد توافر أدلة ملموسة لا يتطرق إليها الشك. يقول الأسد:

«... وإن السلطان لا ينبغي له أن يعاقب على الظن والشبهة؛ فإن الدم عظيم شأنه. وأنا - وإن كنت أوطئت عشوة في شتربة (اسم الثور) - أكره أن أركب مثلها بغير بيّنة ولا يقين...».

وعندها فصّلت الأم ما سمعت من حديث كليلة إلى أخيه دمنة، وقالت إن العفو مرغوب بالنسبة للحاكم «ولكن ذلك إنما هو فيما دون النفوس، أو خيانة العامة التي يقع بها الشر».

ثم استدعى الأسد دمنة فدافع عن نفسه وطالب بدليل واحد يدينه، «فلما سمع الأسد قوله ارتاب به وأمر بالفحص عنه ورفعه إلى القضاة لينظروا في أمره». فيطالب بمحكمة عادلة ليس فيها خصوم له أو حسّاد. تردد الأسد طويلا في الحكم على دمنة،

فذكّرته أمه بمبدأ قانوني مشهور:

«إن المعين لذي الآثام على خيانته شريك له في أعماله».

تنعقد المحاكمة برئاسة النمر فيقول للحضور:

«وليقل كل منكم ما يعلم، فإنه لا يُحب أن يفرط بعقوبة أحد لهوى منه أو لغيره في ذلك، من غير استيجاب منه للعقوبة».

ويقول القاضي إن من يكتم البيّنة التي تدين المتهم غير «بعيد من أن يكون شريكا له في عمله».

يحاول رئيس الخنازير أن يدلّل على جريمة دمنة بعلائم جسدية، فيفحمه دمنة ببطلان هذه الأدلة.

واستمرت المحاكمة طويلا «فلم يقدروا أن يقرّروه بشيء من ذنبه، ولا يخصموه فيه». ثم توالى الشهود الثقات: النمر، والسبع الذي كان مسجونا مع دمنة وسمع ما قاله له كليلة، وغيرهما. عندها أمر الأسد بقتله عندما تيقن من جريمته.

* * *

السمة الأساسية لهذا الباب هي طابعه التعليمي. فالقارئ يعرف، منذ الفصل السابق، أن دمنة مدان. فالتعرف على إدانته مرة أخرى ينطلق من رغبة المؤلف في أن يوضح أهمية الإجراءات القانونية، بعد أن ارتكب ملك الغابة خطيئة «العقاب على التهمة». إن قوة حجة دمنة تكمن في أن الاقتناع الداخلي لا يكفي، بل هنالك حاجة لا غنى عنها في وجود أدلة مادية لا يتطرق إليها الشك.

إن رغبة القارئ في الانتقام من دمنة هي ذاتها حماقة الحاكم الذي يعاقب على التهمة ويحكم دون بينة.

إن موضوعة العقاب على الظن، أو التهمة، تتكرر كثيرا في (كليلة ودمنة)، وهي تقوم على الخطأ الذي يرتكبه الملك والتقريع الذي يناله بعد ذلك عندما تتبين النتائج الخطيرة المترتبة على موقف كهذا: الأبرياء يدانون في حين أن البطانة الفاسدة، التي اقترفت الجريمة بالفعل، تنال التكريم.

سنأتي بمثالين على ذلك.

الأول من (باب الأسد وابن آوى). في أرض ما كان ابن آوى «وكان متألها متعففا، وكان مع ذئاب وثعالب وبنات آوى. ولم يكن يصنع ما يصنعون ولا يغير كما يغيرون، ولا يأكل لحما. فخاصمته تلك السباع وقلن له: لا نرضى بسيرتك ولا برأيك الذي أنت فيه...».

استدعاه ملك الغابة وطلب منه أن يعمل معه، فقال ابن آوى:

«وأنا لعمل السلطان كاره... فأما من أراد أن يصحب السلطان بالصدق والنصيحة والعفاف، لا يخلط ذلك بمصانعة، فقلما يستقيم له صحبتهم، لأنه يجمع عليه عدو السلطان وصديقه بالعداوة والحسد».

ولكن ملك الغابة يطمئنه، فيشترط الناسك ابن آوى على الملك ألا يأخذه بتهمة أو وشاية دون تدقيق: «الا يعجل علي، وأن يتثبت فيما يرفع إليه ويذكر له من ذلك، ويفحص عنه، ثم يقضي فيه بما بدا له».

فوافقه الأسد، ثم ولاه «خزينته، واختصه دون أصحابه بالرأي والمشورة والمنزلة...».

ولكن البطانة الفاسدة تآمرت ضد ابن آوى. فذات يوم استطرف الملك واستطاب لحما «فأمر برفعه في موضع طعامه ليعاد إليه»، فسرقته البطانة الفاسدة وأخفوه في بيت ابن آوى. ولما طلب الملك الطعام أخبرته بطانته أن ابن آوى سرقه وأخفاه في بيته. وعندما يتيقن الملك من ذلك يأمر بقتل ابن آوى. ولكن أم الأسد تطلب إلى الجلادين أن يؤخروا القتل وتدخل إلى ابنها وتطلب إليه أن يتثبت من التهم الموجهة إلى ابن آوى.

وعندما تثبت براءة ابن آوى يطلب إليه الأسد أن يعود إلى عمله، يقول ابن آوى:

«ولكن قد أحدثت بك أيها الملك سوء ظن وقلة ثقة، لما ظهر لي من سرعة استماعك لأهل الكذب وإفسادك الكثير من حسن البلاء الذي لا تنكره بالقليل الحقير من القذف الذي لا تعرفه، وتقلّبك إلي بالبائعة والجائحة قبل التثبت والاعذار...».

* * *

من سرد هذه الحكاية يطرح ابن المقفع عددا من الموضوعات المتصلة اتصالا وثيقا

بمنظومته الفكرية التي يتكوّن منها مشروعه. فابن آوى هذا صورة للمثقف كما كان يراه الكاتب، في تكوينه الشخصي، وفي الدور الذي يمارسه في خدمة السلطان، وفي المخاطر التي يواجهها في علاقته مع السلطان.

بينما يشذ عن الآخرين في بعده عن متع الجسد، وفي كراهيته للعمل مع السلطة، وفي نقاء ضميره. ومن هنا يقع ضحية لبطانة السوء التي تسعى إلى جر الجميع إلى مستنقعها. هذه البطانة تحقد على ابن آوى منذ البداية لأنه يأبى أن يسلك مثلما تسلك، ولأن المواصفات العامة لا تحكمه؛ إذ هو مشرّع لنفسه. فعندما قالوا له:

«مع أن تألّهك لا يغني عنك شيئا، وأنت لا تستطيع أن تكون إلا كأحدنا، تسعى معنا وتفعل معنا»

أجابهم أن الوجود في المكان الواحد لا يعني المماثلة، وكذلك الأصحاب: «إن صحبتي إياكم لا تؤثمني إن لم أؤثم نفسي، لأن الآثام ليست من الأماكن والأصحاب، ولكنها من القلوب والأعمال».

ولكن، ما الذي يتيح لبطانة السوء أن تفعل فعلها؟ الإجابة واضحة. إن السبب هو إصدار الحكم قبل التثبت، أي عدم تطبيق الإجراءات بشكل صحيح، أي أن أساس الفساد في دائرة الحاكم يعود إلى غياب القانون، وإلى التعسف في اتخاذ القرارات.

* * *

المثال الثاني هو حكاية أخرى في كتاب (كليلة ودمنة). إن أحد الملوك قد أمر بقتل أجمل زوجاته وأحبهن إليه بسبب وشاية تبين فيما بعد كذبها. لم يقتلها الوزير، بل أخفاها. وعندما يتبين الملك كذب الوشاية، يشكو لوزيره، معبرا عن ندمه وحبه للزوجة التي قتلها دون وجه حق. فيعنّفه الوزير على امتداد عدة صفحات لعدم «تثبته» قبل أن يصدر حكمه.

وهذا يقودنا إلى موضوعة أخرى متكررة لدى ابن المقفع، وهي أن غياب القانون يُفقد السلطان أحسن زوجاته وخير وزرائه ومستشاريه. إن مستشاري السوء ـ كما يقول ابن المقفع في الأدب الكبير ـ حين يحرّضون الوالي على القتل والتعذيب، فانهم يسهّلون أمامه خرق القانون.

والنتائج السلبية لذلك لا تقتصر على قتل وزير أو زوجة، بل، كما تقول أم الأسد عن دمنة وغيره ممن يدفعون الملك، إلى القتل دون تثبت:

«لئن أنت خلّيت سبيل دمنة - بعد الذي ارتكب من الذنب العظيم - ليجترئن عليك جندك، ولا يتخوف منهم أحد - في فظيع يرتكبه - عقوبتك، ولينتشرن أمرك بما لا تطيق لمّ شعثه، ولا رأب صدعه، ولا رتق فتقه».

إنها الفوضى الشاملة.

* * *

في (رسالة الصحابة) يقدم ابن المقفع مشروعا لإنشاء مؤسسة قانونية كفؤة.

في البداية يقدم ابن المقفع صورة لوضع القضاء في عصره:

«هذه الأحكام المتناقضة التي قد بلغ اختلافها أمرا عظيما في الدماء والفروج والأموال، فيستحل الدم والفرج بالحيرة، وهما يحرمان في الكوفة، ويكون مثل هذا الاختلاف في جوف الكوفة، فيستحل في ناحية منها ما يحرم في ناحية أخرى».

إن ذلك كله يسبب إزعاجا وفوضى لا حد لهما، ويجعل من القانون وسيلة للاستغلال. فهنالك من يدّعي لزوم السنة «فيجعل ما ليس سنّة، سنّة حتى يبلغ به ذلك أن يسفك الدم بغير بيّنة ولا حجة على الأمر الذي يزعم أنه سنة». ولهذا فهو يقترح:

«فلو رأى أمير المؤمنين أن يأمر بهذه الأقضية والسير المختلفة فترفع إليه في كتاب، ويرفع معها ما يحتج به كل قوم من سنة وقياس، ثم نظر في ذلك أمير المؤمنين، وأمضى في كل قضية رأيه الذي يلهمه الله، ويعزم عليه عزما، وينهى عن القضاء بخلافه، وكتب بذلك كتابا جامعا، لرجونا أن يجعل الله هذه الأحكام المختلطة الصواب بالخطأ حكما واحدا صوابا، ولرجونا أن يكون اجتماع السير قرينة لإجماع الأمر برأي أمير المؤمنين وعلى لسانه، ثم يكون ذلك من إمام آخر، آخر الدهر، إن شاء الله».

سوف نورد، هنا، رأيين لكاتبين في هذا النص. الأول للدكتور حامد ربيع في كتابه (التجديد الفكري للتراث الإسلامي):

«نموذج آخر نستطيع أن نسوقه بخصوص عملية توحيد النظم القانونية بداخل المجتمع السياسي، مشكلة أثارها ابن المقفع في خطابه المشهور باسم رسالة الصحابة، وكانت تدور حول أن المجتمع الإسلامي، وعلى وجه التحديد في مدينة بغداد، كانت تحكمه مذاهب أربعة، الأمر الذي أدّى إلى تناقضات في الأحكام التي كان لا بد وأن تعني مخالفات صريحة لمفهوم مبدأ العدالة القانونية. العدالة القانونية إنما تعني الجزاء الواحد، حيث تتحد عناصر المشكلة موضع التساؤل».

وفي موضع آخر من الكتاب يقول إن ابن المقفع «ناشد الحاكم ليضع حدا لهذه الفوضى (القانونية). ورغم ذلك لم تحدث أية محاولة للتخلص من الاضطراب التشريعي، بل وانتهى ابن المقفع ذاته بأن فقد حياته بدعوى أنه أدخل الفساد في التقاليد الإسلامية».

ويتساءل الكاتب عن دلالة الفوضى التشريعية، فيجيب:

«إن الفوضى التشريعية تعني عدم صراحة ووضوح الحقوق، والنظام السياسي لا يفرض فقط دقة وصراحة المواقف، بل وضوح الحقوق ولو كانت ضئيلة، والمعرفة المسبقة بالالتزامات، ولو كانت ثقيلة. إن السياسة تعني الشرعية، والشرعية تعني عدم الغموض وإمكانيات التلاعب. أول نصر ديمقراطي للمواطن في مواجهة السلطة هو الإعلان عن نصوص القانون التي تحكم الجزئيات وتحدد العقوبات».

وهنالك نص آخر للأستاذ يوسف أبوحلقة يقول فيه:

«ولا أدري لماذا يطيب لي أن أذكر، عند قراءتي هذا النص لابن المقفع، عهد (نابليون) وما صنعه في تلك القوانين التي يختلف الواحد منها عن الآخر اختلافا ظاهرا يزيد من تفكك المناطق الفرنسية ويوجد هوة بين منطقة ومنطقة، مما جعله يدعو لجنة من كبار رجال القانون والتشريع طالبا منهم توحيد القانون الفرنسي توحيدا تاما. وكان أن أخرج علماء القانون سنة ١٨٠٤ «القانون المدني»... وقد نص ما للأفراد من حقوق وما عليهم من واجبات...».

أوردت هذه النصوص لأنها تشير، على نحو ما، إلى العلاقة بين توحيد القوانين وبين نشوء الدولة القومية، لأن هذا التوحيد يخلق الأسس لمفهوم المواطن، أو على الأصح يسهم في ذلك. فمن خلاله يزول جزء من ذلك الاغتراب الذي يعيشه

الإنسان داخل مجتمع لا يعرف قوانينه، ولا يعرف وسيلة للمساهمة فيه.

إن أحد الأسباب التي أدت إلى فشل طبقة المثقفين في هذا العصر في تطوير بدايات المجتمع الرأسمالي لم يكن فشل التراكم، بل عدم وجود قوانين تحمي الملكية الخاصة. كان أحد حكام بغداد، مثلاً، يصادر كل ما في الأسواق من المسك. وكان يغيب عن الناس ثلاثة أيام لخجله مما فعل، ثم يعاود الظهور ليبيع المسك المصادر بضعفي ثمنه.

كان هذا النهب الذي تقوم به الدولة يعيق حركة التجارة، كما كانت حروب الارستقراطية العسكرية وإسرافها، تمنع قيام استقرار كاف لتحويل رأس المال إلى الاستثمار، وتجعلها لا تلتفت إلى حالة الأمن التي تحتاجها التجارة. لذلك كانت حياة التاجر وسفره، كما في ألف ليلة وليلة، مغامرة كبرى.

إن هجوم ابن المقفع على الإسراف وعلى الانصراف إلى متع الجسد كان هجوما على أسلوب حياة الطبقة السائدة وقيمها باعتبارها مناقضة للروح الرأسمالية التي تحدثنا عنها. إن مسألة القانون الموحّد تحتل موقعا مركزيا في الصراع بين رؤيتين للعالم، إحداهما ترى غياب القانون وسيلة لاستمرار سيطرتها، والأخرى ترى في ذلك حاجزا لقيام مجتمع يخضع لعقلانية الروح الرأسمالية.

* * *

هنالك مسألة أخرى يطرحها ابن المقفع في هذا السياق، وهي موقفه من القياس. والقياس في القانون هو أن يحكم القاضي في قضية بين يديه، بالحكم ذاته الذي صدر في قضية سابقة تحمل ملامح تشابه مع القضية التي بين يديه. يرى ابن المقفع أن «من أراد أن يلزم القياس ولا يفارقه أبدا في أمر الدين والحكم، وقع في الورطات، ومضى على الشبهات، وغمّض على القبيح الذي يعرفه ويبصره، فأبى أن يتركه كراهة ترك القياس».

ويأتي بمثال رجل مطلوب منه ألا يكذب، ثم «يقول الصدق في رجل هارب، استدله عليه طالب ليظلمه أو يقتله»، فإن صدق أعان الظالم. هنا ينكسر القياس على صاحبه. ولفهم موقف ابن المقفع من القياس علينا أن نأخذ مسألتين في الاعتبار: الأولى أن القياس يعني اتباع أحكام سابقة في ظروف مختلفة. أي أنه يعني اتباعية

عمياء للسلف دون فهم أو تقدير للواقع وملابساته. إن بناء دولة من نوع جديد يعني الانطلاق من الواقع باعتباره توجها نحو المستقبل، لا عودة إلى الماضي.

والثانية: أن استخدام القياس، والاجتهاد بشكل عام، يعني تحديد الاجتهاد الذاتي كاطار مرجعي، وبالتالي يعني العودة إلى الفوضى التشريعية التي كانت سائدة؛ في حين كان يسعى ابن المقفع إلى إنشاء قانون موضوعي، محدد وواضح، حيث لا جريمة إلا بنص، ولا عقوبة إلا بنص، وحيث يعرف المواطن ما عليه وما له دون ترك ذلك معلقا على قياسات واجتهادات ذاتية.

وبكلمة أخرى، إن ما كان يسعى إليه ابن المقفع هو قضاء يفسّر القانون القائم، وليس قضاء يضع القانون. لذا يقول في (رسالة الصحابة): «وكان الرأي له (للقاضي) أن يترك ذلك (القياس) وينصرف إلى المجمع عليه، المعروف، المستحسن».

هذا، كما أعتقد، هو السبب الذي جعل ابن المقفع ينكر القياس في القضاء، رغم أنه من أوائل من أدخلوا القياس البرهاني في الفكر العربي، حين ترجم كتاب (المنطق) لأرسطو.

بين حسين فوزي وطه حسين

أنا من قراء الدكتور حسين فوزي المدمنين، أو على الأصح كنت كذلك عندما كان يتاح لي متابعة ما يكتب في صحيفة الأهرام. ولسبب اكتشفته فيما بعد لم أحاول أن أقرأ له كتابا كاملا، إلى أن وقع في يدي هذا الكتاب: «سندباد في رحلة الحياة».

حين قرأت هذا الكتاب تأكد لدي الانطباع الذي كونته من خلال قراءة مقالات الدكتور فوزي في صحيفة الأهرام، فهو رجل موسوعي الثقافة قد ألم بالموسيقى معرفة وممارسة إلماما جيدا، يحب الأدب، وقد مارسه قراءة وكتابة، فكتب القصة القصيرة والمسرحية، وحاول كتابة الرواية. وقد درس الطب وتخصص في طب العيون، وبعد سنتين من العمل ذهب في بعثة لفرنسا، ودرس موضوع الأحياء المائية. وللدكتور فوزي معرفة جيدة باللغات الأوروبية: الفرنسية والإنجليزية والألمانية، كما له اطلاع واسع على تاريخ مصر الفرعونية، وقد كتب عنه. والدكتور فوزي هو الذي أسس كلية العلوم في جامعة الاسكندرية. وقد كان أحد أساتذتها البارزين.

والآن، وقد اقترب الدكتور حسين فوزي من الخامسة والثمانين من عمره، لا بد لنا أن نسأل ماذا كانت نتيجة هذا الجهد المتصل الذي لا يعرف الكلل والذي بدأه منذ نهاية القرن الماضي حتى الآن؟

أول ما نلاحظه أن الدكتور فوزي لم يقدم إبداعا متميزا في أي فرع من الفروع التي أرهق نفسه في دراستها والتخصص فيها، فإن أهم ما قدمه الدكتور فوزي هو أعادة إنتاج ما قرأه بأسلوب جميل وبدون مساهمة ذاتية. أما إنتاجه الأساسي فلعله أدب الرحلات.

إننا بهذا نلخص شخصية حسين فوزي. إنه السائح الأبدي. سائح غريب في أوروبا، وسائح داخل مصر. إنه الكاميرا التي تلتقط وتسجل كل ما تقع عليه عيناه، وهو لهذا لا يرى إلا الطرائف والمفارقات.

المسألة الثانية التي نلاحظها عندما نقرأ ما يكتب الدكتور فوزي هو عجزه عن إقامة أي قدر من الترابط بين المعارف التي كان يجهد لتحصيلها؛ فهو معجب أشد الاعجاب بالحضارة الأوروبية، بفنونها وعلومها وتقاليدها الديمقراطية، ولكنه

يلاحظ أن هؤلاء الأوروبيين عندما يخرجون إلى المستعمرات يفقدون كل خصائصهم الجميلة.

يقول في هذا الكتاب:

« ومع كلفي بالحضارة الأوروبية وحبي للغرب، علمه وفكره وآدابه وفنونه، فقد لاقيت في بلادي من عنت الخبراء الأجانب وتعسفهم وضيق عقولهم، ما كان قمينا بأن يردني إلى التوبة عما تقدم من ذنبي في التعلق بحضارة الغرب وما تأخر. ولكن الحزازات الشخصية والاحتكاك اليومي في العمل لا يمكن أن يبقى لها أثر في نفسي، ولا تردني عن الحكم الصحيح. ولن أفهم أبدا أن يجيء الخبير الأجنبي ليتحكم، بل ليشير ويرشد...».

فالدكتور فوزي لا يستطيع أن يدرك الارتباط بين تكوين المجتمعات الغربية وطبيعتها وبين الظاهرة الاستعمارية. إنها بالنسبة له مجرد مفارقة يمكن علاجها بالنصح والإرشاد. وبكلمة أخرى هي مجرد ظاهرة أخلاقية.

وهو يفسر سيطرة الرجعية والملك على مصر منذ منتصف عشرينيات هذا القرن: «بأن هذا الزعيم الكبير، أي سعد زغلول، فقد ديناميته بعد مقتل السردار...». ويضيف إلى ذلك «الأزمة الطاحنة التي تردى فيها العالم منذ انهيار سوق المال في وول ستريت عام ١٩٢٩».

هذا هو تفسيره لما حدث في مصر بعد فشل ثورة ١٩١٩ بدون أية محاولة لفهم طبيعة المجتمع المصري وعلاقات مختلف القوى والطبقات في داخله.

المسألة الثالثة هي أن الدكتور فوزي ينطلق في تقييمه للأمور من معطيات شديدة السذاجة: التقدم يعني الأخذ من علوم الغرب. والعدالة الاجتماعية هي التقريب بين الطبقات. وهو لا يستطيع أن يفهم العدالة الاجتماعية إلا باعتبارها رأفة بالمساكين، ولا يرى في إتمام ذلك إلا التقيد بالأخلاق، أولا يستطيع أن يتصور أن الأخذ من الغرب قد يكون أحيانا معيقا للتقدم. لذا هلل للانفتاح الساداتي والانفتاح على إسرائيل وإدارة الظهر للعرب. ولم يحاول مرة واحدة أن يرى آثار ذلك على الاقتصاد المصري.

وهنالك اعتقاد آخر أكثر رسوخا في وجدان حسين فوزي. وهو أن مصر ليست

عربية، ولكنها تقع في قلب العالم العربي، ودورها هو دور العنصر المتفوق الذي عليه أن يقود، لا أن يتفاعل مع العرب المتخلفين. وفي المرات القليلة التي التقيت فيها بالدكتور كان هذا هو موضوع حديثه الوحيد. كان يتألم لأن العرب هم الذين يملكون المال، ولأن على مصر أن تتوجه إليهم. في السابق كان الغرب هو الذي يملك المال، وكانت مصر في تعاملها مع الغرب تستفيد وتتقدم، أما الآن فإنها تعود إلى الوراء. العرب الآن يتيهون على مصر، في حين أن مصر كانت تعاونهم بالمال وبالبعثات التعليمية عندما كانوا فقراء.

وقد لاحظت أن المصريين الذين ينتمون إلى أصول تركية أوشركسية أو صقلية، والمصريين الذين ينحدرون من آباء مصريين وأمهات أوروبيات هم الذين ينادون بهذه الفكرة. وأعتقد أن وراء ذلك يكمن احتقار للشعب المصري الذي اضطروا لأن ينتموا إليه، وأن هذه الفكرة (الضد عروبية) هي نوع من الغطاء السطحي لمشاعر الاحتقار نحو مصر التي تعتمل في نفوسهم.

أعتقد أن هذا المثال (د. حسين فوزي) يعيد طرح مسألة مهمة، وهي الدور التثقيفي والحضاري للأديب العربي، أو بكلمة أخرى: كيف يضع الأديب والمفكر ثقافتهما في خدمة المجتمع. وهذا ما سأنوي مناقشته، فيما يلي، من خلال الاقتراب من مثال مضاد هو مثال طه حسين.

عندما أستعيد إنتاج طه حسين الأدبي والفكري أجد نفسي دائما أمام مفارقتين:

الأولى: أن صلة طه حسين بأوروبا كانت مستمرة منذ عشرينيات هذا القرن حتى ستينياته. وقد قام بدور كبير في نقل الكثير من الإنتاج الإبداعي والفكري لهذه الحضارة. والمفارقة التي أتحدث عنها هي إغفال طه حسين لأهم التيارات الفكرية والأدبية الأوروبية في هذه الفترة. فلم نسمع منه شيئا عن السوريالية أو الواقعية الاشتراكية أو الوجودية، إلا بضع مقالات سريعة عن (كافكا) و(سارتر). لم نره يقدم لنا ولو فكرة سريعة عن علماء جمال مثل (كروتشه) و(لوكاش) و(سانتينا) و(ديوي) في رؤيته للفن و(ريتشاردز)... الخ، بل اكتفى باتخاذ مناهج (ديكارت)،و(سان بيف) و(بلاشا) و(بفن جيرود) و(جيد).

كيف حدث وأفلت منه أكثر تيارات الثقافة الأوروبية حيوية، فلم يلتفت لهذه، بينما ركز جهده على أوروبا منقرضة أو هامشية؟!

والثانية: عندما نسأل أنفسنا: ماذا تبقى من طه حسين؟ فإننا لا نجد إلا القليل. فلا أحد يزعم أن طه حسين قدم تراثا روائيا أو قصصيا مهماً. ولا نجد الكثير من دراسات طه حسين يمتلك الأصالة والجدة اللتين تجعلانه مقروءا لدى الأجيال القادمة. ورغم هذا فإننا لا نستطيع أن نذكر اسم أديب عربي في القرن العشرين كان له مثل هذا الدور المهم والتأثير الهائل اللذين كانا لطه حسين. إن طه حسين سوف يبقى في تاريخ الفكر العربي كصاحب دور كبير ومهم، كرجل ساهم بعمق في تغيير العقل والوجدان العربيين وصياغتهما.

فكيف نفسر هاتين الظاهرتين ـ المفارقتين؟

لقد ارتبط طه حسين ـ وكان ارتباطا لا فكاك له ولنا منه ـ بالقضايا الحيوية في مجتمعه من خلال ظرفه الخاص، أو بعبارة أدق من خلال استجابته لتحديات هذا الظرف الخاص. وظل طيلة حياته أسير ردود فعل لما واجهه من تحديات في فترة الطفولة والصبا. وأعتقد أن صمته أو قلة إنتاجه، اعتباراً من الخمسينيات وحتى ساعة موته، يعود إلى كونه قد استنفذ ردود فعله تلك. من هنا نستطيع أن نطلق عليه ما أسماه (ديفيد راسزمان) في كتابه (الجمهور المتوحد) النمط الموجه من الداخل. وهو ذلك النمط الذي ساد الحياة الأوروبية منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن التاسع عشر. ويتميز بأن تكوينه النفسي، أهدافه وطموحاته، تتحدد وتنتهي في مرحلة الصبا، وأنه بعد هذه المرحلة من العمر، ينغلق على ذاته، ويبتعد بنفسه عن أي تأثير أو تفاعل، عدا تلك التي تتصل بمكوناته النفسية الأولى. وربما كان في هذا بعض التفسير للمفارقة الأولى.

دعونا الآن نبحث في التحديات وردود الفعل التي عاشها طه حسين كطفل. ولد طه حسين في أواخر القرن التاسع عشر «١٨٨٩» في قرية في صعيد مصر في عائلة فقيرة أو متوسطة الحال على أحسن تقدير. وأصيب بالعمى وهو طفل بسبب علاج خاطئ لمرض أصاب عينيه. إن التخلف الحضاري قد واجهه كتحد وهو لا يزال طفلا، بل كاد أن يقرر مصيره. ففي مثل هذا الوضع ليس أمام الطفل الأعمى، في أحسن الحالات، سوى أن يحفظ القرآن ويصبح مقرئا في المآتم. هنا بدأ رد الفعل أو التحدي الأول. لقد سعى، ونجح سعيه، إلى السفر إلى القاهرة ودخول الأزهر. إن مستقبله سوف يصبح أكثر إشراقا؛ إذ سيصير إماماً لمسجد القرية. وفي الأزهر كان

الشيوخ مشغولين بالصراع حول أدب الدين وأدب الدنيا. وهو في حقيقته صراع بين تيار مستنير يسعى للتحديث، متأثر بفكر المعتزلة والإمام (محمد عبده)، وتيار آخر يرى أن نهاية العلم هي حفظ القرآن وقواعد اللغة وأصول الفقه. وكان لهذا التيار الثاني اليد العليا. ووجد الصبي نفسه منجذبا إلى التيار المستنير، وداخلا في عراك جاد مع التيار المضاد.

التخلف الحضاري سبب له العمى وكاد أن يحوله إلى متسول، والمؤسسة الدينية سعت إلى إطفاء نور المعرفة في ذهنه. ولعلنا نجد في هذين التحديين تجسيدا للقضية الاجتماعية في مصر، كما نجد تفسيرا لكل تطور طه حسين اللاحق. لقد ذهب طه حسين إلى باريس يطلب العلم، ولكن ما كان يسعى إليه في حقيقة الأمر هو الأسلحة التي يواجه بها عدويه اللذين ذكرناهما. من هنا نستطيع نظم الحلقات التي تبدأ بتبني طه حسين منهج الشك الديكارتي ونظرية (سان بيف) في تأثير البيئة على الأدب وتنتهي بكتابه في الشعر الجاهلي، في سلسلة منسجمة ومتماسكة. لقد كان يسعى إلى تقديم المستندات التي تلغي مبرر وجود المؤسسة الدينية اليمينية. فواجه الرؤية اليمينية بمنهج الشك، وطرح التفسير المادي. وهو نمط من المادية الميكانيكية ـ كبديل للتفسير الغيبي، ثم اندفع بعد ذلك فتجاوز الخطوط الحمراء عندما درس القرآن كوثيقة اجتماعية. نستطيع من خلالها أن نفسر العصر الجاهلي. وكانت ردة الفعل على كتابه في الشعر الجاهلي عنيفة وقاسية، لم تجعله يتراجع، بل أدت إلى تغيير تكتيكاته. ففي كتابه «الفتنة الكبرى» الذي أتبعه بكتاب «علي وبنوه»، قدم طه حسين تفسيرا اقتصاديا لمقتل عثمان، ولمرحلة علي بن أبي طالب. وفي كتابه «الوعد الحق» حكى عن مصائر وحيوات الشهداء العشرة الأوائل في الإسلام. الكتاب لا يطرح أكثر من هذا، ولكنه يدع للقارئ الخروج بالنتائج المنطقية: فالشهداء العشرة الأوائل في الإسلام كانوا عبيدا. وللقارئ، بعد هذا، أن يستنتج طبيعة حركة يكون أول شهدائها من العبيد.

نستطيع، أيضا، أن ندرج كتابه المهم «مستقبل الثقافة في مصر» في هذا السياق. من المعروف أن هذا الكتاب هو برنامج ضخم ومفصل لما يجب أن يكون عليه التعليم الجامعي في مصر. ولكن هذا الكتاب، في وجه من وجوهه، هو برنامج بديل لمشروع المؤسسة الدينية في السيطرة على العقول، وتكريسها لهدف وحيد، وهو

الإعداد للحياة الآخرة. بل إن هذا الكتاب هو حسم عملي ومنهجي لذلك الصراع القديم بين أدب الدين وأدب الدنيا.

وفي هذا السياق هناك حادثة ذات دلالة: ساد الاعتقاد ـ وله ما يبرره ـ أن الشهرة السريعة التي اكتسبها توفيق الحكيم بعد صدور مسرحيته «أهل الكهف»، تعود إلى ذلك المقال الذي كتبه طه حسين عنها. لقد التقط طه حسين الفكرة الأساسية في المسرحية، وقدمها تقديما حماسيا. والمسرحية تدور، كما هو معروف، حول أهل الكهف الذين ناموا قرونا ثم استيقظوا. وعندما عادوا إلى المجتمع اكتشفوا أن أمورا كثيرة قد تغيرت، وعجزوا عن التلاؤم مع العصر، فانتهوا بالعودة إلى الكهف والاستغراق في النوم الأبدي. لقد فتنت طه حسين هذه الفكرة، فكرة الأموات – الأحياء الذين يعيشون بيننا، ولكنهم ينتمون إلى عصر قد انتهى. كما فتنت طه حسين هذه العودة الاختيارية إلى الكهف–المقبرة. ولذا وضعها في سياق صراعه مع المؤسسة الدينية: هؤلاء الشيوخ الذين يحاولون أن يعيدوا العصر إلى الوراء يجب أن يذهبوا طوعا إلى قبورهم.

طه حسين والسياسة

دخل طه حسين إلى السياسة من خلال منطلقه الخاص. واعتقد أن هذا ما يفسر مواقفه السياسية المتناقضة. فهو، في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن، لم يكن يميل إلى حزب الوفد. وكان سعد زغلول ينفر من طه حسين. بل إن طه حسين في مقال ملتو، تحدث فيه عن الحضارة اليونانية، أوحى أن فكرة قيام دستور ديمقراطي لشعب متخلف هي مهزلة حقيقية. ولم ينتم طه حسين لأي حزب من الأحزاب، ولكنه كان بعواطفه –وعلاقاته– مع أحزاب الأقلية، وخاصة حزب (الأحرار الدستوريين). ولم يكن ينشر مقالاته في صحف الوفد أو صحف ومجلات المعارضة، بل كان ينشر مقالاته في جريدة حزب الأمة (السياسة).

ورغم أن سعد زغلول، خلال رئاسته للبرلمان المصري، دافع عن حق طه حسين في أن يكتب وينشر كتابه في الشعر الجاهلي، فإن الذي دعم موقف طه حسين بشكل حاسم هم وزراء حكومة الأقلية. بل إن الأسلوب الذي تم به إنشاء المشروع الضخم لدار الكاتب المصري ومجلة الكاتب المصري، له دلالة. فقد كان (أبا إيبان)، وزير خارجية إسرائيل السابق، ضابط ارتباط في القوات البريطانية المرابطة في مصر،

وكانت تربطه بطه حسين علاقة صداقة وثيقة. كان ذلك في فترة الحرب العالمية الثانية. وقد قام (أبا ايبان) بإقناع الأثرياء اليهود بإقامة دار الكاتب المصري والمجلة. وقد خاطب أبا إيبان أثرياء اليهود بقوله إن من المستحيل أن يظل هَمّ اليهود في مصر جمع النقود واستغلال المصريين. عليهم، بالإضافة إلى ذلك، أن يقدموا بعض الخدمات للمصريين. وهكذا قام المشروع بمساهمة أساسية من رؤوس الأموال اليهودية. وعلينا، بالطبع، ألا نسقط ما تم بعد قيام دولة اسرائيل على هذه الواقعة. فمشروع دار الكاتب المصري لم يكن له علاقة بالحركة الصهيونية. وقد تحول فيما بعد إلى مشروع مصري خالص.

وإذا أضفنا إلى هذه القصة رأي طه حسين المشهور عن كون مصر جزءا من حضارة البحر الأبيض المتوسط، وبالتالي جزءاً من أوروبا، تكون الصورة قد اكتملت.

فكيف نفسر مواقف طه حسين هذه؟ الواقع أننا أمام موقف نموذجي للمثقفين في مصر منذ ثورة عرابي حتى الأربعينيات. وهو أن المثقف يقف ضد الثورة أو ينسحب منها، كحد أدنى، عندما تحرك أعماق المجتمع المصري، لأنها تكتسب طابعا غيبيا بسبب التحاق الجماهير المؤمنة بها. هنا يجد المثقف نفسه في قلب حركة تعبر عن نفسها بمعطيات مناقضة لثقافته وعلمه وما يبشر به. حدث هذا في أثناء ثورة عرابي.

بالنسبة لطه حسين، فقد رأى في حزب الوفد ذلك المعطي اللاهوتي الذي كرس حياته لمحاربته، كما كان يرى في منح الحرية لهذه الجماهير عبر دستور ديمقراطي إفساحا في المجال أمام المؤسسة الدينية والتقاليد الغيبية للسيطرة على عقل الإنسان المصري. كما كان يرى أن إنقاذ مصر لا يتم إلا بابتعادها عن جذور الانتماء العربي والالتحاق بأوروبا.

كيف تغير موقف طه حسين؟

لم يكن طه حسين كاتبا سياحيا كحسين فوزي، بل رجلاً ينطلق من هم اجتماعي عميق، وهو تحرير العقل من سيطرة المؤسسة الداعية إلى الاكتفاء بأدب الدين وسد كل السبل أمام العلم والثقافة. كما كان يحمل في جسده ـ العمى ـ أثر التخلف على الإنسان المصري. وهو عندما وضع ثقته في حكومات الأقلية وفي الغرب، فقد كان ينتظر منها أن تؤكد مقولاته، وأن تسعى لإشاعة الحضارة ولجم

المؤسسة الدينية.

ولكن معايشة الأحداث جاءت عكس توقعه، فقد كانت أحزاب الأقلية هي التي دعمت مطالبة الملك فؤاد بأن يصبح خليفة للمسلمين؛ في حين أن النحاس، زعيم الوفد، هو الذي رفض تتويج الملك فاروق في الأزهر، وأصر على الطابع الدنيوي للملكية. ورأى أن أحزاب الأقلية هي التي تسحق الثقافة والمثقفين وتشيع الإرهاب. كما أصبحت القضية الاجتماعية أكثر وضوحا في ذهنه وأدرك أن نقطة البداية هي فتح مجال العلم لهذه الجماهير، فهو من حقها كحقها في الماء والهواء.

وليس هدفي هنا رواية تاريخ طه حسين، وإنما أردت أن أصف نمطا من المثقفين، الذين يمكن أن نطلق عليهم صفة المثقف الفعال، وذلك تمهيدا لتوصيف بعض الأنماط من المثقفين الذين تعج بهم الساحة العربية. ربما استطعنا من خلال ذلك أن نتوصل إلى تحديد دور المثقف في عالمنا العربي، وكذلك تحديد الأسلوب الأكثر فائدة في التفاعل مع ثقافة العالم الخارجي.

يكفي أن نقول هنا عن طه حسين إنه في نهاية عطائه الثقافي قد أعلن: «إني أياسر - أي أنحو إلى اليسار - إلى أقصى ما أستطيع»، وذلك عندما اتهمته مجلة «الفجر» اليسارية في أواسط الأربعينيات بأنه كاتب بورجوازي. كما شارك في وزارة الوفد عام ١٩٥٠، وقدم وأشرف على تنفيذ أهم مشروعات الحكومة الوفدية وأكثرها جذرية، وهو التعليم الإلزامي والمجاني.

النهاية

منذ بداية الخمسينيات توقف طه حسين عن العطاء. لقد جاءت أجيال جديدة تطرح قضايا لم يكن يعرف عنها شيئا، وارتكب الخطيئة القاتلة عندما اعتبر ما جاءت به الأجيال الجديدة تعبيراً عن عدم تعمقها في المعرفة، وبسبب ما تتصف به من طيش. لقد أخذ يردد ما كان يقال عنه في بداية حياته. وفي حوار أجراه معه الدكتور سهيل ادريس قدم هذا الاعتراف المؤلم: لم يعد الشبان يصغون لما أقول، لأنني لم أكن أصغي لما يقولون.

إميل توما

ولد إميل توما في حيفا عام ١٩١٩، ودرس فيها. ثم واصل دراسته في انجلترا، في جامعة كامبريدج، التي تخرج منها عام ١٩٤٢. كان عضوا في الحزب الشيوعي الفلسطيني، الذي جرى حله في آب ١٩٤٣ بقرار من الكومنترن. وفي العام نفسه (١٩٤٣) شكل الشيوعيون الفلسطينيون (العرب) حزبا خاصا بهم أطلقوا عليه اسم «عصبة التحرر الوطني». وكان إميل توما أحد المؤسسين لهذه العصبة، وأصبح أمين سرها. وفي عام (١٩٤٤) أصدرت العصبة صحيفة (الاتحاد) اليومية،الناطقة باسمها، وتولى إميل توما رئاسة تحريرها.

وإميل توما واحد من الشيوعيين الفلسطينيين الذين التفتوا بقوة إلى الخطر الذي تشكله الصهيونية. ففي المذكرة التي قدمتها «عصبة التحرر الوطني» إلى الأمم المتحدة (١٩٤٧) شجبت مشروع التقسيم، وأدانت المخطط الصهيوني، كما سوف نرى بعد قليل.

بعد صدور قرار هيئة الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين، عقدت العصبة مؤتمرا لدراسة القرار. كان تأييد الاتحاد السوفياتي لقرار التقسيم قد أثار خلافا حادا داخل العصبة. وفي داخل المؤتمر نال الاتجاه المؤيد للتقسيم، الذي يقوده فؤاد نصار، أكثرية ضئيلة وغير دستورية، وذلك لأن فرعي يافا وعكا المعارضين للتقسيم لم يحضرا المؤتمر.

كان إميل توما من معارضي قرار التقسيم. وبسبب هذا الموقف جرى فصله من المكتب السياسي واعتباره عضوا عاديا في الحزب، ولهذا غادر فلسطين إلى لبنان. وفي لبنان اعتقلته السلطات اللبنانية، كجزء من هستيريا حملة شاملة ضد الشيوعيين، ووضعته في معتقل بعلبك، ثم قامت السلطات بوضعه على حدود فلسطين المحتلة، آملة أن يقوم «حرس الحدود» بإطلاق النار عليه، وبهذا يتخلصون منه.

لم يتم ذلك. فدخل إميل إلى فلسطين المحتلة، وانضم إلى (الحزب الشيوعي الإسرائيلي) (راكاح)، وأصبح عضوا في مكتبه السياسي، ورئيسا لتحرير جريدة الاتحاد. وبقي في منصبيه هذين إلى أن توفي إثر مرض استمر طويلا.

أصدر إميل توما العديد من الكتب، نذكر منها:

- «طريق فلسطين إلى الحرية».
- «الماركسية وحل القضية الفلسطينية اليوم».
- «ستون عاما على الحركة القومية العربية الفلسطينية».
- «الصهيونية المعاصرة».
- «الحركات الاجتماعية في الاسلام».
- «العملية الثورية في الاسلام».
- «ثورة ٢٣ تموز في عقدها الأول».

بالاضافة إلى مئات المقالات التي نشرها في جريدة ومجلة (الحزب الشيوعي الإسرائيلي).

وانتماء إميل توما إلى حزب (راكاح) جعله يغير الكثير من مواقفه، ويعتبر إسرائيل أمة في طور التكوين.

الموقف من التقسيم

في المذكرة التي قدمتها العصبة لهيئة الأمم، تلك المذكرة التي كتبها إميل توما ونشرت تحت عنوان «طريق فلسطين إلى الحرية»، يتضح لنا موقف إميل توما من مشروع التقسيم. إنه يجيب على سؤال طرحه على الوجه التالي:

«أين تكمن الأخطار من تنفيذ مشروع التقسيم؟».

والسؤال ملح لأنه «أكثر هذه الحلول الاستعمارية ذيوعا... وأخطاره قد ازدادت في الآونة الأخيرة، نظرا لأن الحركة الصهيونية أعلنت عن موافقتها عليه، في مطالبتها بدولة يهودية في قسم من فلسطين دعت إلى توسيع رقعته تدريجيا. وقد قدم مشروع التقسيم، أول ما قدم، عام ١٩٣٧، فما كان من الموجة الثورية التي أعقبت الإعلان عنه، إلا أن اضطرت الحكومة البريطانية إلى التراجع عنه وإلى وضعه على الرف مؤقتا».

فما هي أخطار مشروع التقسيم:

أ ـ إنه يقود إلى «التفريق تفرقة نهائية بين العرب واليهود في فلسطين»، بما يعطي «المستعمر الأعذار التي يريدها لبقاء سيطرته على فلسطين».

ب ـ «والتقسيم يعني نشوء دولة يهودية في جزء من فلسطين. وهذه الدولة، في الأوضاع العالمية الحالية، لن تكون إلا قاعدة لدسائس الدوائر الاستعمارية الإنجلوأميركية... يهدد منها المستعمرون الحركات التحررية في الشرق الأوسط عموما...».

جـ ـ التقسيم جزء من مشروع سوريا الكبرى الرامي إلى القضاء على استقلال سوريا ولبنان، ثم «ضم الجزء العربي من فلسطين إلى دولة شرق الأردن...».

د ـ والتقسيم سيؤدي إلى «تجزئة موارد البلاد الطبيعية، ولن يكون في المقدور تأمين مصالح البلاد الاقتصادية...».

هـ ـ «إن وجود دولة يهودية سوف يقوّي العنصرية واللاسامية في أميركا وأوروبا الغربية».

أما الحل الذي يرتأيه، فهو:

«إن الطريق الوحيد لحل العقدة الفلسطينية على أساس الديمقراطية وتأمين السلم والاستقرار في هذه البقعة من العالم، هو الطريق الذي يقود إلى تصفية الانتداب وجلاء الجيوش البريطانية، وإنشاء دولة فلسطينية مستقلة تؤمن الحقوق للعرب واليهود...».

موقف آخر

في كتابه «الماركسية اللينينية وحل القضية الفلسطينية اليوم» يقدم إميل توما رؤية مختلفة للدولة اليهودية. والكتاب عبارة عن محاضرة ألقاها المؤلف أمام مجموعة من الطلبة في شباط (١٩٨٣). وفيها يقدم المبررات لاعتبار «إسرائيل» أمة في طور التكوين:

ـ «إن أكثر من ٥٠٪ من السكان اليهود في «إسرائيل» من مواليد البلاد. وهذا يقرب بين أبناء هذه الطوائف (المقصود الطوائف «الإسرائيلية» المتنازعة) من الجيل الصاعد.. كما أن الخلافات الطائفية لا تزال قائمة في الشعوب والأمم التي تبلورت قوميتها تاريخيا...».

ـ «ثم إن عنصري الأرض والاقتصاد قائمان، ولا يغيّر عند هذه اللحظة من النقاش

أن الاستيطان الصهيوني كان على حساب الشعب العربي الفلسطيني...».

ـ وهنالك عنصر اللغة السائدة وهي اللغة العبرية، و«الأهم أن هذه اللغة المشتركة هي لغة الجيل الناشئ، الذي قد لا يعرف غيرها...».

ـ وهنالك الثقافة «الإسرائيلية» التي «تتجسد في الأدب العبري والفنون الأخرى...»، و«من هذا يظهر أن اليهود في (إسرائيل) يتحلون بمقومات قومية واضحة...». ولكن اميل توما، في الوقت ذاته، يعلن رفضه للأيديولوجية الصهيونية:

«إننا نرفض زعمها الأساس أن اليهود في العالم يؤلفون أمة واحدة فريدة، أو أن وحدة هذه الأمة تتجاوز الحدود الجغرافية، ولا تؤثر فيها الأنظمة الاجتماعية، ولا تنطبق عليها المبادئ الماركسية ـ اللينينية، ولا حتى منطلقات القومية البورجوازية الكلاسية».

ولكن المحيِّر في المسألة: ماذا يحدث لو أن «إسرائيل» قطعت صلاتها بيهود العالم؟ لو حدث ذلك لتآكلت. فالهجرة المضادة تتطلب مزيدا من هجرة اليهود. والتمويل «الإسرائيلي» الخارجي يقوم على الصلات بيهود العالم، سواء كان تمويلا مباشرا من اليهود، أو من الضغوط التي يمارسونها على الدول التي يتواجدون فيها، كما إن «الكيان الإسرائيلي» قائم في جزء كبير منه على معاداة الشيوعية والسوفيات، فماذا يحدث لو أن «اسرائيل» قطعت علاقاتها باليهود السوفيات؟

كما أن قيام إسرائيل على أشلاء الشعب الفلسطيني ليس مسألة تاريخية تم تجاوزها كمسألة الهنود الحمر في أميركا، بل هي قضية تعيد إنتاج نفسها لأن هناك شعبا فلسطينيا لا أفق لحل مشكلته إلا باستعادة أرضه.

ولكن هذا ليس مجال مناقشة هذا الرأي.

تفسير لا تبرير

إننا نعلم أنه ليس بامكان إميل توما أن يتخذ موقفا آخر وهو في وضعه كعضو في حزب (راكاح)، وبسبب وجوده في «إسرائيل»، ونستطيع أن نلمس موقفا عنده ينفي في العمق مقولة «إسرائيل قومية في طور التكوين». أعني به ذلك الإلحاح الذي يتجلى في تأكيده الانتماء العربي، والبحث الملح في التاريخ والثقافة العربيتين عن

جذور راسخة للشخصية الفلسطينية والوضع الفلسطيني. ونحن لا نجد ذلك عند إميل توما وحده، بل عند إميل حبيبي وكل الشيوعيين العرب في فلسطين المحتلة.

إن الفكرة أو الرؤيا التي تسيطر على إميل حبيبي، رؤيا السراديب الأرضية التي تختفي فيها الكنوز والأسلحة والفدائيون الفلسطينيون وأشباح التراث القديمة، هي تجسيد فني لمفهوم الجذور العربية الفلسطينية الضاربة في عمق الأرض، وبالتالي في أعماق الوجدان. ان هذا الهاجس يتخذ عند إميل توما تجسيدا آخر، وهو البحث التاريخي عن جذور الفكر الثوري في التاريخ العربي، وكيف أن العربي هو امتداد لتاريخه بقدر ما هو تواصل مع التراث الثوري العالمي.

إننا بهذا نواجه عملية تتم على مستويين:

- عملية استراتيجية تؤكد عروبة فلسطين.

- عملية تكتيكية تحاول تقديم تنازلات حتى تديم ارتباطها بشعبنا في الداخل ودورها في توعيتة وقيادته.

مفارقة تستحق التأمل

من الأمور التي تستحق البحث والتأمل موقف أهلنا في الأرض المحتلة، الذين ينتمون إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح) من أمثال إميل توما، وإميل حبيبي، وتوفيق زياد، وسميح القاسم، وغيرهم. فهم من الناحية الشكلية أعضاء في حزب «إسرائيلي» ينفي حق العرب في فلسطين ويدافع عن حق «إسرائيل» في الوجود، ويسعى إلى توسيع الهوية «الإسرائيلية» لتشمل العرب، وإلى إجراء تحولات في المجتمع والسياسة الإسرائيليتين حتى تصبح دولة مقبولة في المنطقة. إنهم يعلنون بصراحة عن حق إسرائيل في الوجود والاستمرار.

المفارقة المثيرة للتأمل أننا لا نجد مثقفين عرباً يرفعون لواء الهوية العربية، ويؤكدون انتماءهم العربي، كما يفعل المثقفون العرب في حزب (راكاح). إننا، في العمق، أمام موقفين ينفي كل منهما الآخر؛ فالانتساب إلى حزب إسرائيلي يؤيد ديمومة إسرائيل ويعمل لتحقيق ذلك، إنه ينفي الانتماء العربي. كما أن السعي لدمج العرب الموجودين في داخل الكيان الصهيوني في المجتمع الإسرائيلي يعني بتر حبال الوصل مع العرب ومع التراث العربي. إن المجتمعات التي تهضم الغرباء عنها، كالمجتمع

الأميركي، لا تتيح لمن اندمجوا فيها أن يحتفظوا بأصولهم العرقية والقومية.

وفي الوقت ذاته، فان تأكيد الهوية العربية، بكل هذه القوة والحماس، يضعنا أمام مفارقة، أمام انشطار يكاد يكون أنطولوجيا خالصا. وهذا الانشطار ينفذ إلى أعمق من تبني موقفين آيديولوجيين متعارضين ليصل إلى الوجود ذاته، إلى السلامة العقلية والروحية. ففي عمق كل إنسان هنالك رؤية منسجمة، وعن هذه الرؤية تصدر مختلف الأفكار والنشاط الإنساني.

فأي الموقفين أمثل لهذه الرؤية المنسجمة عند إميل توما، كما يتجلى الأمر في كتاباته؟

الحركات الاجتماعية في الإسلام

يفتقد هذا الكتاب، من منطلق المنهج الأكاديمي، الكثير. فمراجعه يندر أن نجد بينها مراجع أصلية، بل إن المؤلف يعتمد بشكل أساسي على الدراسات التي بنيت على هذه المراجع الأساسية. ومثل هذه الدراسات لا يمكن فصل الوقائع الأصلية فيها عن المقدمات التي يبني عليها الدارس، وعن الاستنتاجات التي يخرج بها. فإميل توما في الغالب يعيد إنتاج دراسات سابقة حول الحركات الاجتماعية في الإسلام.

كما أن التمهيد الذي وضعه المؤلف تحت عنوان «كيف نفهم التاريخ؟» لا نجد تطبيقا له في كتابه، إذ يقتبس قول ماركس:

«إن الناس أثناء الإنتاج الاجتماعي لمعيشتهم يدخلون في علاقات معينة ضرورية ومستقلة عن إرادتهم... فليس وعي الناس هو الذي يقرر كيانهم، بل على العكس، إن كيانهم الاجتماعي هو الذي يقرر وعيهم».

في حين أننا لا نجد دراسة متأنية للواقع الاجتماعي العربي الذي أفرز هذه الحركات الاجتماعية. والغريب أن المراجع وفيرة حول هذا الموضوع، ابتداء من كتاب «الخراج» لأبي يوسف، وكتاب «الأموال» لأبي عبيد القاسم بن سلام؛ وانتهاء بموسوعة آدم ميتز، وكتاب طه حسين «الفتنة الكبرى» وكتب عبدالرحمن الشرقاوي - «محمد رسول الحرية» و«الأئمة التسعة» و«علي إمام المتقين» وغيرها - وكذلك كتاب مكسيم رودنسون «الإسلام والرأسمالية».

كيف يمكننا دراسة المعتزلة بدون الرجوع إلى ما كتبه الإمام يحيى بن الحسين عن العلاقة بين الجبرية والسلطة الأموية(المفهوم الذي يقدمه المذهب الجبري للإله وصورة الحاكم الأموي)، وبدون الرجوع إلى أهم وأوفى مصدر عن المعتزلة، أعني كتاب القاضي عبدالجبار الهائل الحجم «المغني في أبواب العدل والتوحيد»؟

يضاف إلى ذلك أقوال ليس هناك ما يسندها مثل:

«وفي هذه الفترة بالضبط قال الجعد بن درهم، زعيم الجبرية عند نشأتها، بخلق القرآن...».

والجعد من أوائل القدرية (المعتزلة)، والقول بخلق القرآن دليل على ذلك. كما أنه نفى الجسمية والتشبيه عن الله، وقال بحرية الاختيار، وهذه كلها من أقوال المعتزلة. عندما خاطب خالد القسري، حاكم الكوفة، المصلين يوم عيد الأضحى:

«اذهبوا وضحوا تقبّل الله منكم. أما أنا فلسوف أضحي بالجعد بن درهم. فلقد زعم أن الله ما كلم موسى، ولا اتخذ إبراهيم خليلا. تعالى الله عما يقول الجعد علوا كبيرا...».

وهبط من على المنبر وأخرج الجعد الذي كان مربوطا تحته، وذبحه كما تذبح الشاة.

من هنا نستطيع القول إن إميل توما لم يكن، في كتابه هذا، الباحث المدقق، بل كان السياسي وصاحب الرؤية العربية الذي يستعمل التاريخ لتأكيد موقفه.

فما هو الموقف الذي يصدر عنه في هذا الكتاب؟

يقول إميل توما:

«ولأن تاريخ المجتمع البشري هو تاريخ صراع بين الطبقات، ولأننا نستوحي مصالح الطبقة الكادحة في عصرنا، التي أوكل إليها قانون التطور أن تقضي على الطبقات، فنحن، بطبيعة الحال، نصور كفاح الكادحين عبر العصور تصويرا بطوليا نستمده من مفاهيمنا، ونقيسه بمقاييسنا، دون أن نجرده من ظروف المرحلة التي وقع فيها». ويضيف: «فنحن نختار من الثقافة ما هو تقدمي...» «ونختار أبا العلاء لأنه حمل مشعل الفلسفة المادية... ولأنه دعا للتسامح بين الطوائف الدينية...». ويقول:

«فنحن على حق أن نبرز عروبة أبي الطيب المتنبي، وتغنيه بشعبه في ظروف تصاعد الكفاح العربي من أجل الحرية والاستقلال... إنما نختار منه ما يطابق معارك عصرنا...».

وقد أوردت هذه الاستشهادات الطويلة لأوضح مذهب الكاتب. إنه مذهب السياسي الذرائعي (هذه الذريعة المحسوبة والمتجاورة لأنها موضوعة في إطار استراتيجية مستمدة من الفكر الماركسي) الذي يوظف كل شيء لخدمة هدفه السياسي. التاريخ لا يصبح علما موضوعيا، بل دروسا يلقيها الماضي على الحاضر. وهنالك وجه آخر للمسألة ـ بالطبع ـ وهو وجه علمي خالص؛ أعني به أننا لا نستطيع أن نفهم الحاضر دون الكشف عن امتدادات الماضي. فالإنسان كائن تاريخي، تشكل من خلال تراث طويل، وتفاعلات لا نهائية مع واقعه. إن دراسة التراث تعني الكشف عن المنظور ـ البعد الثالث ـ في صورته.

ولكن إلى أين يقودنا إميل توما؟

يقول: «هناك من يتمسكون بالتقدير القائل إن الحركة القومية (يعني القومية العربية) هي حركة عصرية، نبتت في ظروف البورجوازية، ويتجاهلون أن الحركة القومية العصرية تمد جذورها العميقة عبر القرون».

ولتأكيد ذلك يقتبس الكاتب من رسالة بعث بها انجلز لماركس يقول فيها:

«من البدهي أن إجلاء الأحباش (عن اليمن) الذي تم قبل أربعين سنة من محمد، هو أول فصل في يقظة الوعي القومي العربي، التي استفزتها غزوات الفرس، تلك الغزوات التي اندفعت حتى كادت تصل إلى مكة...».

والمؤلف، هنا، لا يكرس واقعة تاريخية فقط، بل يؤسس دعما لتوجه عربي.

ولكن الكاتب يفاجئنا بمفهوم وحيد الجانب وضيق للحركة القومية. يقول:

«والتاريخ العربي يشهد على قوة الحركات القومية إبان الامبراطورية العربية. والمؤرخون القدامى وصفوها بالشعوبية، ولكن هذا الوصف لا يغير طابعها، فهي حركات قومية فارسية وكرجية وتركمانية الخ...».

والواقع أن مد جذور القومية عبر القرون لم يكن تعبيره مقاومة الشعوب الأخرى

والذوبان في داخل الامبراطورية العربية، بل في سعي الطبقة التجارية العربية لتوحيد السوق القومي، هذا المسعى الذي وجد له حليفا في صفوف المثقفين والمفكرين، المعتزلة خاصة. ولقد كان الوجه القومي يجد تجسيده في بداية عصر صناعي في العصر العباسي، وأكبر تراكم رأسمالي عرفه التاريخ، وقيام طبقة تجارية كانت تطمح إلى توحيد السوق القومي، وتصارع الطبقة الأرستقراطية الحربية على السلطة.ضمن هذا الإطار يمكننا أن نقيّم ثورات القوميات وثورات الفلاحين والأعراب والزنوج الطبقية.

على كل حال، فإن الخلاف في الاجتهاد لا يمنع من تأكيد الدلالات في كتاب إميل توما هذا، التي تتلخص في مسألتين:

- اعتبار الحركة الثورية العربية الحالية امتدادا للثورات الطبقية ذات المضمون الاجتماعي المتقدم، التي عرفها التاريخ العربي في عهوده السابقة. وهي بهذا ليست مجرد امتداد لتقاليد وقيم ثورية سالفة، بل امتداد إيديولوجي وروحي.

- إن القومية العربية، وبالتالي الأمة العربية، حقيقة راسخة منذ أقدم العصور حتى الآن.

العملية الثورية في الاسلام

مسألة الدين من المسائل التي تؤرق إميل توما. نجد ذلك واضحا في كتابه «الحركات الاجتماعية في الإسلام»، حيث ثلث الكتاب يكرس للبحث فيما يلي:

- الفصل الثامن والتاسع يعالجان العلاقة بين الدين والقومية.

- الفصلان العاشر والحادي عشر: الطائفية في العهد العثماني والعهد الإمبريالي.

وفي هذا الكتاب «العملية الثورية في الإسلام» يشرح المؤلف غرضه من تأليفه:

- «طرح انتصار الثورة الإيرانية، بشعاراتها الإسلامية، على بساط البحث مرة أخرى موضوع مكانة الإسلام في عمليات التطور المعاصرة».

والمسألة التي كانت تؤرق إميل توما هي ازدواجية الدور الذي يلعبه الدين، وكذلك ازدواجية الوظيفة. فهو في جانب منه قد لعب دورا محرضا وعنصر توحيد للمسلمين في كفاحهم ضد الاستعمار وفي سبيل الاستقلال. وهذا دور لا يخفي

الكاتب حماسه له:

«لا نجدد أو نبتدع فكرة أصيلة حين نقرر أن الحركات والثورات الاجتماعية منذ فجر الإسلام في القرن السابع لجأت إلى اجتهادات عقائدية إسلامية لصياغة آيديولوجيتها أو برامجها السياسية...»، كما جاء في كتابه «العملية الثورية في الإسلام».

وهو يعني أن الحركة الثورية أعادت صياغة الإسلام حتى يستوعب الفعل الثوري، وحتى يمنح الشعبية والاتساع اللازمين للثورة. وهذا بالتحديد ما كان يفعله جمال الدين الأفغاني. فهو قد جعل الإسلام يتسع لا لكفاح المسلمين ووحدتهم ضد الاستعمار حسب، وإنما جعله قادرا على قبول علوم العصر - نظرية التطور - وأكثر مذاهبه تقدما كالاشتراكية. بل جعله يتوافق مع قول ابن رشد في أن العالم قديم لم يخلقه أحد، كما جاء في كتاب الأفغاني «التعليق على شرح الدوّاني للعقائد العضدية». يقول جمال الدين الأفغاني، في خاطراته ما يلي:

«فإذا كان بناء مذهب النشوء والارتقاء على هذا الأساس فالسابق فيه علماء العرب وليس دارون، مع الاعتراف بفضل الرجل وثباته وصبره على تبعاته...». ويضيف أن الاشتراكية «ملتحمة مع الدين الإسلامي، ملتصقة في خلق أهله منذ كانوا أهل بداوة وجاهلية». أما الاشتراكية في الغرب فتعود إلى أن:

« الغربيين الأغنياء أفرطوا بنبذ حقوق العمال والفقراء وراء ظهورهم، فأفرط العمال بمناهضة أهل الثروة وغاصبي حقوق الأمة...».

ومع كل أسف فأن الأستاذ إميل توما لم يطلع على كتابي الأفغاني هذين، البالغي الأهمية. ولكنه، رغم هذا، استطاع أن يلتقط المسألة الجوهرية، أعني بها أن الدين ليس مقولات ثابتة ونهائية، بل رؤية تستطيع كل طبقة أن تصوغها حسب مصالحها واحتياجاتها. والمسألة أن ذلك كله يتم في اطار التأويل. ولسبب غير مفهوم لم يتطرق الأستاذ إميل توما إلى هذه المسألة التي يندرج في سياقها كل الفكر العربي التالي للقرآن، بما فيه الفكر المادي الخالص، كفكر ابن رشد.

وما يقلق إميل توما في المسألة الدينية هو استخدام الدين سلاحا طائفيا. وهذا يعني تحوله من عنصر توحيد إلى عنصر تمزيق للأمة، وهذا يعني توجيه ضربة إلى

وحدة الأمة.

والمسألة الأخرى التي تقلق إميل توما فيما يختص بالدين هي استعماله وسيلة للثورة المضادة على المستوى العالمي: «ونفض الإمبرياليون والرجعيون الغبار عن دفاتر التحريض على الاتحاد السوفياتي بذريعة الدين الإسلامي حتى يستنهضوا قوى الثورة المضادة في أفغانستان ويسندوا الأنظمة الرجعية في الأقطار الإسلامية».

وهو، لهذا، يتتبع في كتابه «العملية الثورية في الاسلام» نشاط المؤتمر الاسلامي معددا مواقفه الإيجابية والسلبية من النضال الثوري العالمي والعربي.

ومن الواضح أن رؤيته للدين تنطلق من التزامه بوحدة الأمة العربية وتحررها، ومن النضال العالمي ضد الاستعمار.

تاريخ مسيرة الشعوب العربية الحديث

المجال لا يتسع للحديث مطولا عن هذا الكتاب الكبير، لذلك سوف نكتفي بتأكيد نقطتين أكدهما المؤلف:

أ ـ يقول في تقديم الكتاب: «جذبني التاريخ إلى رحابه دائما. وجذبني التاريخ العربي، بشكل خاص، إليه لسببين: سبب ذاتي وهو انتمائي القومي، وسبب موضوعي يكمن في تنوع هذا التاريخ وثرائه...».

ويضيف: «وهذه الدراسة تحاول أن ترسم صورة الحركات القومية العربية في الأقطار العربية المختلفة، إذ هي تمارس النضال من أجل أهدافها، وتصب خلال ذلك في نهر الوحدة العربية العامة».

ب ـ النقطة الأخرى هي تأكيده على تجربة محمد علي في مصر. «وكان عليه منذ البداية أن يقوم بإصلاحات جذرية...»، «وحقق فعلا...» ذلك. وأصبح محمد علي مشروعا لدولة عربية يصفها الرافعي قائلاً:

«إنه بينما كان الحصار مضروبا على عكا سئل إبراهيم (باشا) إلى أي مدى ستصل فتوحاته إذا تم له الاستيلاء على عكا، فقال ما معناه: إلى مدى ما يتكلم الناس واتفاهم معهم باللسان العربي».

ويؤكد المؤلف الانتماء القومي العربي لابراهيم باشا فيروي عنه: «أنا لست

تركيا، فإني جئت مصر صبيا، ومذ ذلك العهد مصرتني شمسها وغيرت من دمي فجعلته دما عربيا».

والمؤلف يؤكد الطابع العلماني للدولة التي أقامها ابراهيم باشا في سوريا:

«فالحكم الجديد، إذن، كان يحاول بناء دولة مركزية بالمفاهيم الحديثة، وذلك بالقضاء على اللامركزية الإقطاعية القديمة. وكان لا بد له من (رفع يد مأموريها من مشايخ وأمراء عن مداومة هذه الوظيفة، ومنع الفئة المستبدة من تعاطي وظيفتها)...».

أين الموقف الجوهري؟

بالنسبة لإميل توما هنالك موقفان: واحد يعترف بشرعية إسرائيل، وآخر يرى فيه نفسه جزءا من أمة عربية من الطبيعي أن يكون مشروعها إزالة إسرائيل. فليس من الطبيعي أن توافق أمة على سلب أحد أقطارها، وعلى أن يستمر المغتصب في توسعه لما لا نهاية.

فأيهما هو الموقف الأصيل؟

فيما يختص بالموقف الأول نجد إعلانا عن رأي، أما الثاني فهو هاجس أصيل يتخلل كل ما يكتبه، والمسألة التي تحتاج إلى تفسير هي قوة هذا الهاجس وإلحاحه.

أعتقد أن تفسير ذلك يعود إلى شعور إميل وغيره من العرب بأن هويتهم مهددة بالمحو، وإلى سعيهم الملح لاستعادتها. وهذا السعي ليس مجرد عناد، بل هو جوهر الوجود الإنساني، لأن الهوية هي نتاج رؤية منسجمة، عندما تضيع ـ الرؤية ـ يكون الإنسان أمام خيارين: الجنون أو الانتحار، كما يقول علماء النفس. لذلك فإن حفاظ الإنسان على الهوية هو حفاظه على وجوده كإنسان عاقل.

أحمد فؤاد نجم

الشعر، والفن عموما، محال استيعابه في دراسة أو مجموعة من الدراسات. فللشعر، أعني الشعر الجيد، سعة وتنوع الحياة نفسها. وكما أن كل إنسان يتسم بخصوصية وتفرد لا يتكرران كذلك فإن الكل متلق للفن تفسيره الخاص وتلقيه المنفرد. أي أن هنالك تفسيرات محتملة لكل عمل فني بقدر ما وجد وما سيوجد من قرّاء. هذا، بالطبع، يعني أن تفسيرات العمل االفني لا نهائية، وأن هذا خصيصة للعمل الفني وللإنسان.

هذا جانب واحد من المسألة –مسألة تفسير وتلقي العمل الفني– أما الجانب الآخرفهو أنه لا يوجد للفن حقيقة جوهرية بالإمكان الاقتراب منها، ولكن استيعاب هذه الحقيقة يظل فرضية لا تتحقق. لهذا، فلسوف أحدد، منذ البداية موضوعي.

شعر أحمد فؤاد نجم، يبدو، في أحد مستوياته، سهلا ومباشرا، يمتلكنا كلاما ونغما، ولكننا نشعر أن هذا ليس الشعر الذي تعودنا سماعه، إنه سهل جدا.

وإذا كان هذا يفسر ذيوعه السريع، فإنه لا يفسر ذلك الأثر العميق الذي يخلفه في نفوس مستمعيه وقرائه. كلنا، مثلا، قد سمعنا، أكثر من مرة، تشبيه البلد الذي يقوم الاستعمار والرأسماليون بنهبه بالبقرة الحلوب. فما الذي يجعل قصيدة نجم (بقرة حاحا) تلمس وجداننا بكل هذا العمق. إنها لا تقول أكثر من هذا التشبيه:

«ناح النوّاح والنوّاحةْ
على بقرةْ حاحا النّطّاحةْ
والبَقَرةْ حَلوبْ
حاحا
تِحلْبْ قِنطار
حاحا
لكنْ مسلوبْ
حاحا
مِنْ أهلِ الدار...».

في المشرق العربي يستمتع الجمهور بهذا الشعر لأنه يصل إليه بسرعة ويسر، أماالجمهور المثقف فلا يرى في هذا الشعر من السمات التي تعودها في الشعر. يرى فيه كثيرا من الردح والمباشرة، ويراه محالا دوما إلى معطيات سياسية محددة، فلا يجده منسجما مع المقاييس النقدية التي تعوّد عليها.

هنا، كما أعتقد، نجد ذلك الاستثناء، حيث يكون المتلقي البسيط للشعر أصدق حدسا من النقاد المتخصصين. فأمام قصائد نجم يحال الإنسان البسيط إلى الأشكال الفنية التي تعود عليها وإلى إيحاءات هذه الأشكال. كما يحال إلى تراثه الشفوي، ولغته الخاصة، أعني تلك اللغة التي تعبر عن بنية تفكيره؛ في حين أن الناقد المثقف يحال إلى نمط من المقاييس الفنية وإلى رؤية وضعتا لشعر آخر.

إننا هنا أمام نمط من العنصرية. فيشبه الناقد المثقف ذلك العنصري الذي يعتبر اللون الأبيض مقياسا حاسما من مقاييس الجمال. فبالنسبة لذلك العنصري لا توجد امرأة سوداء أو سمراء جميلة.

إن جوهر هذه المسألة لا يقتصر على سيكولوجية التوصيل أو العلاقة بين المبدع والمتلقي، بل يتعدى ذلك إلى دراسة فنية هذا الشعر. لهذا أقول إن موضوع هذه الدراسة سيقتصر على ظاهرة الأدباتي في شعر نجم.

من هو الأدباتي؟

تغيرت وظيفة الشعر في العصر الحديث ـ وحداثته تمتد إلى أكثر من قرنين ماضيين ـ بتغير العلاقة بين منتج الشعر ومتلقيه. وبالتالي تغيرت طبيعته، فقد كان الشعر في الماضي علاقة مباشرة بين الشاعر وجمهوره، كما كان وظيفة اجتماعية لا غنى عنها، وظيفة إنتاجية تتمايز عن الوظائف الإنتاجية الأخرى وتمتزج فيها.

كان الشعر، ضمن طقوس عامة، يقال لشفاء المرضى، ولنقل المعرفة من جيل الى جيل، ولاستجلاب المطر، ولتخصيب الأرض، ولضبط الإيقاع الجسدي في أثناء العمل، ولحماية القبيلة... ولعشرات الوظائف الأخرى. وقد أطلقت اسم الأدباتي ـ مع كثير من التجاوز ـ على هذا النمط من الشاعر الذي يقوم شعره بهذه الوظائف، وهذا النمط يحتوي على شعراء متنوعين ابتداء من هوميروس، مرورا بامرئ القيس وشعراء البلاط، وانتهاء بيعقوب صنوع وعبدالله النديم وأحمد فؤاد نجم، ومغني

الأرياف والموالد.

وهذا الشعر يجمع في داخله فنوناً عديدة، وأنماطا لشخصيات متعددة، وأشكالا فنية متنوعة. إنه يستوعب من عناصر البناء الفوقي للمجتمع بقدر ما له من الوظائف الاجتماعية. إنه التميمة التي تطرد الأرواح الشريرة، وأغنية العمل التي تنظم الإيقاع الجسدي، والناقل لخبرة المجتمع في العمل وفي تنظيم الدورة الزراعية، وللمفاهيم الأخلاقية، وحكمة الحياة، والتحريض السياسي الخ... وهو إعادة إنتاج لكل ما يمارس من فنون القول المتعب؛ الوعظ؛ التعليم. وهو، بالتالي، يمد جذوره في كل الأشكال الفنية التي يستعملها هؤلاء المبدعون في جميع المجالات.

من هنا يفترق شعر الأدباتي عن شعر الشاعر الحديث،فالشاعر الحديث يبدع في العزلة، ويتوجه إلى جمهوره عبر وسيط موضوعي عازل، أعني به السوق. إنه الإنسان المنعزل يخاطب إنسانا منعزلا. شاعر لا يعرف قارءه إلا من خلال أرقام التوزيع، ويكفي أن نشير إلى ما حدث في شكل الشعر العربي نتيجة لهذه العزلة.

في السابق، عندما كانت العلاقة مباشرة بين الشاعر وجمهوره، كان الشعر ملتزما بما يسمى عامود الشعر. كان ذلك يشبه قرع الطبول الرتيب، حيث بيت الشعر يكرر إيقاع البيت السابق. إن هذا الإيقاع البسيط هو الأكثر صلاحية للإلقاء أمام الجمهور، والأكثر ملاءمة لعلاقة مباشرة مع المستمعين.

أما الشعر الحديث، الذي تخلى عن عامود الشعر، فهو يلون إيقاعاته، يصوغها حسب هارمونية معقدة، ويتوجه بها إلى قارئ منعزل مجهول. المشترك هنا بين الشاعر وجمهوره هو صدق التجربة، والإصغاء إلى الذات والتعبير عنها. إن قدرة الشاعر على صياغة التجربة الخاصة، وعلى وضعها في شكل يجعلها تستثير تجربة مماثلة عند المتلقي، هما المطلوبان.

في الشعر القديم يستثير الشاعر التجارب الفنية عند جمهوره؛ في حين يطمح الشعر الجديد إلى استثارة التجارب الحياتية عند قارئه المنعزل.

أعلم أن ما قلته لم يتضح بعد بشكل كامل، ولهذا سوف يكون إيضاحه هو موضوع هذا الحديث.

نجم الأدباتي

قبل أن نبدأ في شرح الشكل الأدباتي في شعر نجم سوف نحاول أن نرى العناصر الحياتية التي كونت شخصية نجم، وكيف جعلته تلك العناصر يستعيد ذلك النمط (الأدبات) الذي انتهى من حياتنا. وسوف نعتمد في ذلك على مقدمة ديوان (بلدي وحبيبتي) التي كتبتها الناقدة فريدة النقاش تحت عنوان «ظاهرة الشاعر والشيخ» والتي تروي فيها قصة حياة الشاعر، كما يرويها.

«مات أبي وكنت في السادسة... كنت مدللا. أحبني والدي لأنني كنت أشد الأبناء قبحا...

تركنا أبي لعالم وحش وبلا قانون. كانت أمي صغيرة وساحرة. ووقعت فريسة لمطامع أعمامي وهم أغنياء...».

عمل نجم، وهو في السادسة من عمره، خادما في بيت عمه. لم يستطع أن يحتمل الإهانة طويلا، فهرب من القرية ثم:

«عمل نجم في معسكرات الجيش الإنكليزي، متنقلا بين مهن كثيرة: كواء، لاعب كرة، بائع، عامل إنشاءات، بناء، ترزي...».

عمل في فاير، إحدى مدن القنال، وهناك علم نفسه القراءة والكتابة. «...وكنت في ذلك الحين أحب ابنة عمي، وأتمناها. لكن الوضع الطبقي حال دون الزواج، لأنهم أغنياء...». ثم اشتغل عاملا في السكك الحديدية، ثم عمل في وزارة الشؤون الاجتماعية. «في وزارة الشؤون الاجتماعية عملت طوافا، أوزع البريد على العزب والكفور والقرى... شعرت حينئذ رغم أنني فلاح، وعملت بالفأس لمدة ثماني سنين، أن حجم القهر الواقع على الفلاحين هائل، وغير محتمل».

ويعتقل نجم سنة ١٩٥٩ بسبب وشاية، ويبقى في السجن ثلاثة وثلاثين شهرا، وكان حتى ذلك الحين يكتب الأغاني العاطفية. «في ذلك الحين بدأت أتوقف تماما عن كتابة الأغاني العاطفية عن الهجر والبعد. وشعرت أن للكتابة وظيفة أخرى تماما، وخاصة للشعر. في السجن قرأت كثيرا حتى اهتديت إلى بيرم التونسي، ووجدت في أعماله إجابة على السؤا:، كيف يكتب الشعر؟». تقول فريدة:

«وخلال فترة السجن الأولى أصدر الشاعر ديواناً تحت اسم «صور من الحياة

والسجن»، وفاز هذا الديوان بالجائزة الأولى في مسابقة نظمها المجلس الأعلى للفنون والآداب... ونستطيع أن نعتبر هذا الديوان البداية الحقيقية لنجم كشاعر، لأن أعماله المبكرة كانت كلها تدور في إطار الأغاني الإذاعية، وتركزت في معظمها حول «كرة القدم» والصراع «التاريخي» بين كل من الأهلي والزمالك.

يقول نجم:

«كنت في السجن قادرا على اكتشاف أحشاء المجتمع، في نفس الوقت الذي التقيت فيه للمرة الثانية، بالمعتقلين الشيوعيين...» وبعد خروجه من السجن عام ١٩٦٢ التقى بالشيخ إمام عيسى الذي كان حينئذ يغني ألحان الشيخ زكريا أحمد.

نلاحظ من هذه اللمحات السريعة لحياة نجم كما يرويها، ولثقتنا بصحة روايته، ما يلي:

أ ـ أننا أمام نمط قلق، عاش حياة متنوعة، وتنقل في الجزء الأعلى من مصر معايشا حياة الطبقات الشعبية، ويتضح أنه كرس نفسه للحياة، يعيشها بالذراع.

ب ـ أن هذه العلاقة المباشرة بالحياة لم تفسح له مجالا لمعاينتها ذهنيا والابتعاد عنها بقدر، كما يفعل المثقفون لقد تعلم القراءة والكتابة، ومارسهما وهو في وسط الحياة، بمعنى آخر لم يعش عزلة المثقف، ولا عزلة المبدع الذي يقيم صلته بجمهوره عبر سوق الكتاب.

جـ ـ أن أشعار نجم تكشف عن معايشة عميقة وأصيلة للفنون الشعبية، ومعرفة عميقة بالعادات والمثل الشعبية.

د ـ أنه انطلق منذ البداية بهموم وطموح ثابت، الأم الجميلة التي جاعت بسبب فقدان الزوج. سوف نلقاها في شعر نجم وقد تحولت إلى بهية ـ مصر، ورغم أنها اكتسبت ملامح القضية الاجتماعية إلا أنها ظلت المرأة الجميلة المهانة بكل واقعيتها وسماتها الأنثوية، والفتاة الجميلة المستحيلة بسبب وضعها الاجتماعي. تصبح المرأة «عزيزة النيزة كدا النيزة كان ممكن تطلعي مركيزة». أما الطموح فيقول إن أباه قال له قبل أن يموت:

«يا ابني، فيك شيء يقول لي انك إما أن تصل إلى قمة ما، وإما أن تبقى في الحضيض... فليحمك الله».

وتقول فريدة إن نجم يردد هذه النبوءة كثيرا.

وتوجز: إن شخصية نجم تشكلت خارج معطيات التخصص الثقافي للشاعر العصري. لقد جعلته ظروفه وحبه للحياة وقلقه نموذجا أدباتيا.

تواطؤ الشاعر والمتلقي

السمة الأساسية لشعر نجم، وشعر الأدباتي عموما، أن هنالك تواطؤاً بين الشاعر والمتلقي على مجموعة من الخلفيات والافتراضات. وهذا يعني أن الشاعر يقول أكثر مما يصرح به، وأنه يحيل جمهوره إلى تجارب مشتركة.

الجمهور المتلقي هنا جمهور فاعل، ولكنه جمهور خاص، جمهور يعرف هذه الخلفيات والافتراضات التي يحيله إليها الشاعر. من هنا نستطيع القول إن نجم لن يكون مفهوما تماما، كشاعر خارج الشعر، وهو في ذلك يشبه ـ الشعر ـ طقوسا تؤدى لكسب معناها من خلال ممارستها والإيمان بها.

علينا، هنا، أن نحدد هذه الخلفيات والافتراضات.

أولا: في كثير من الأحيان التي يعتقد فيها غير المصريين أن نجم هو الذي يتحدث يعرف جمهور نجم المصري أن المتحدث هو شخصية أخرى، وهذا يشبه أن ننسب إلى شكسبير نصائح بولونيوس المضحكة. إن هذا الخلط هو السبب في أن الكثيرين حاكموا شعر نجم باعتباره قصائد يقولها مباشرة، دون وسائط، وسوف أورد أمثلة توضح ما أعنيه.

تبدأ قصيدة «الحاوي»:

«توت حاوي
حاوي توتْ
خُش اتفرّج
هرَّج فُوتْ
زاحمْ
لاحِمْ
عارِكْ

إضْرَبْ
ناضِلْ، فاضِلْ خُطوةْ وتقرَّب
إلحقْ نفسك قبل ما يلعبْ
وامْسِكْ نَفْسَك جُوّا الملعب
دانْتَ حَتِضْحَكْ لمّا تموتْ...».

إننا أمام نمط معروف نشاهده في الأحياء الشعبية والراقية، في الموالد والاحتفالات الدينية. إنه يقف في وسط دائرة من البشر، أو أمام خيمة منصوبة، ويعلن عن ألعابه المدهشة التي في الغالب ليست كذلك، ثم ينتقل إلى وصف معاناة الفقراء، وهو فقير. كيف يعيش؟ هل يرسل زوجته إلى السائحين؟ هل يرضون أن نغمس لقمة الخبز بالذل والعار؟

كل ذلك بالطبع تمهيد لطلب النقود من المتفرجين. يجمع صبيه النقود والحاوي خلال ذلك يصف الألعاب المذهلة التي سيقدمها.

في أوبريت صلاح جاهين «الليلة الكبيرة» يعلق صاحب السيرك على بضاعته، وبعد كل فقرة يصرخ كورس الأطفال: «هيه، هيه، هيه»:

«بمناسبة هذا المولد يا اولاد
قلنا نعمل حفلة سواريه
قولوا هيه
في السيرك سبع، يهجم عليه الشجيع ويركب فورا عليه.
وبنات قمرات زي الشربات
حلوين مش عارف ليه
وكمان بِلْياتشو. تعالوا اسمعوا نَقْشه.
شوفوا حايقول إيه...».

ونجم يقدم صورة بليغة لهذا النمط الشعبي، وهو عندما يشحنه بدلالات سياسية فإنه لا يخرج به عن منطقة الواقعي، وعن قدرته على الإقناع:

«كان فيه بيضة
وفَرْخَهْ كمان
دَبحوا الفرخةْ طَبّتْ سارْخَةْ
قامت البيضة
طَقتْ شارْخَةْ
طَقَشِتْ فَقَسِتْ فَرْخ فَصيحْ
يدّن ويْهَلّلْ ويصيح
حتى انْ كانْ على وِشْ دَبيحْ
يِفْضَلْ يدّن لّمّا يْموتْ...».

مثال آخر قصيدة «الشربة العجيبة»، وهو نمط إنساني يتجول في الأرياف، يعلن عن دوائه الساحر العجيب: يزيل الدوخة والرهقة والأنيميا، يعيد العجوز صبية الخ... وعندما يقال لشخص ما إنه بياع شربة، فالمعنى بذلك الدجال، المهرج المخادع.

نتعرف على بائع الشربة عند نجم كشخصية واقعية، مقنعة، يحاول أن يبهر سامعيه بمصطلحات لا يفهمونها، ولكنها تمنحه مصداقية وقدرة على الإقناع:

«... أيْ مواطِنْ يا وِلْداه
زادهُ الفولْ
لازِمْ تِلقاه
عنده البنكرياس بَطّال
والامْساكْ فوق الاسهالْ...»
«... بعدِ الكشفِ بميكروسكوب
شُفنا التوب وما تَحْتِ التوبْ...».

وهنالك عشرات الأمثلة على هذا، وكما قلنا: إن إغفال الصوت الذي يتكلم يجعلنا عاجزين تماما عن فهم القصيدة.

إن الإحالة إلى خارج القصيدة هو أسلوب مميز لهذا النمط الذي أطلقنا عليه إسم فن الأدباتي.

التواطؤ في التقليد الساخر (Parody)

في فترة الأربعينيات في مصر، ممثل مشهور اسمه بشارة واكيم، سبب شهرته كممثل كوميدي، يعود إلى أنه كان يتكلم باللهجة اللبنانية، وكان هنالك في هذه الفترة أيضا ممثل كوميدي لامع، وهو علي الكسار، بربري مصر الأوحد. وسبب شهرته أنه كان يقلد لهجة أهل النوبة، جنوب مصر.

ويكفي أن يتكلم الخواجة الأجنبي أو الصعيدي حتى يستثار الجمهور المصري إلى ضحك صاخب.

وأصبح التقليد لأية لهجة غير قاهرية مثيرا للضحك وفنا كوميديا متمايزا.

وهذه ظاهرة ليست مقتصرة على القاهريين، نجدها في الأدب الروسي (عند دستويفسكي وتشيكوف مثلا)، حيث يسخر من الألمان الذين يتكلمون الروسية بلكنة ألمانية، ونجدها عند الأميركيين الذين يسخرون من أهل المكسيك عندما يتحدثون الإنجليزية بلكنة إسبانية.

يبدو الغريب، حين يتكلم بالنسبة لأهل البلد، مفتقدا للمرونة والعفوية. يبدو ميكانيكيا. وهذا يشير إلى الجذر العميق للضحك، التقليد الساخر (يعني تلبس هذه الحالة من افتقاد العفوية والميكانيكية واستثارة الجمهور للضحك) يحدث نفس الأثر، الإلصاق الميكانيكي للكلمات أو العبارات في غير سياقها. كمثال على ذلك دعونا نستعيد هذه الأبيات المثيرة للضحك فعلا، من أوبريت صلاح جاهين «الليلة الكبيرة»:

«بمناسبة هذا المولد يا اولادْ
قلنا نعمل حفلة سواريه
قولوا هيه
كورس الأطفال: هيه، هيه، هيه
وبَنَاتْ قَمَراتْ زَي الشَرْباتْ
حِلْوين مش عارف ليه...».

في أول بيتين المضحك هو استعمال مصطلحات الأماكن الراقية، كدار الأوبرا،

أو المسارح، للحديث عن سيرك شعبي نعلم أنه يقدم حفلاته حين يتوافر الزبائن هنا نجد التقليد الساخر لإعلانات الأماكن الراقية، كما نجد إلصاقا ميكانيكيا لعبارة خارج سياقها.

وفي آخر بيتين يطرح صاحب السيرك سؤالا خارج سياق ما قرره «وبنات قمرات زي الشربات، حلوين مش عارف ليه»، فهل وجود فتيات جميلات ظاهرة تستدعي الحيرة؟

* * *

من المتوقع، طبعا، أن التجاوب مع نمط فني كهذا يستلزم اتفاقا مسبقا بين الفنان وجمهوره. عناصر هذا الاتفاق معرفة الطرفين بالأصل: العامية القاهرية مثلا، والكشف الفوري عن مواضع التشويه، والتعرف على الأنماط التي يتم تقليدها، ومعرفة السياق اللغوي مع الاستدلال السريع على الخروج عنه.

يستوجب هذا كله أسلوبا محددا في الأداء، أي الإلقاء، أو الغناء. على هذه الأسس دعونا نقرأ قصيدة «بيان هام» تبدأ بتقليد المذيع وهو يحدد اسم الإذاعة ومكانها:

«هنا شَقَلْبَانْ
محطةْ إذاعةْ حلاوةْ زَمانْ
مِن القاهرةْ ومِنْ كَرْدفانْ».

يتداخل مع هذا التقليد خروج عن السياق: «حلاوة زمان». نجد هذا الخروج أيضا في:

«... نُقَدّمْ إليكُمْ بكُل اللغاتْ
مراسحْ وسِيما وجَميع الفنونْ
صَحافةْ ومَنابرْ وتلفزْيوناتْ
وخُطبا فْـ جَوامعْ وجِبْنةْ وزَيتونْ...».

أعتقد أنه واضح أن وضع الجبنة والزيتون في سياق خطب الجوامع يدخل ضمن الخروج عن السياق. الشيء نفسه نجده في بيت:

«... شحاتهْ الـمِعَسِّل يزيل الكروب
وكأنهْ دَعوَةْ صالحةْ...».

ثم يبدأ بتقليد السادات:

«... بسم الله
سَلامْ عليكمْ وسَلْما وموز
أما المسائل فَهَنْجِنْ ولُوزْ...»

«... فَصبراً جميلاً ولا تقلْقُوشْ
وشُغْل الضغاين أنا مقبلوش
مَفيشْ أيّ حاجةْ
عليه الطلاقْ والعِتاق بالتلاتةْ
ما فيه أيّ حاجةْ
وقَدَّر كمان إن في أيّ حاجةْ
مَفيش أيّ حاجةْ...».

بالطبع فإن على الشاعر وهو يخاطب جمهوره أن يجيد تقليد أسلوب السادات حين يخطب إلى القدر الذي يجعل الجمهور يعرف أن المتحدث هو السادات.

في هذه القصيدة نجد، أيضا، تقليدا لأسلوب السادات في رواية الحكاية:

«أخويا الأميرْ بزِرْمَيط الإيراني
بَعَتْلي السَنة دِي عَزِمْنِي وْدَعاني
أنَا قِبلتِ طبعاً ورحنا العُزومةْ
وكانت عُزومةْ ما تِحْصَلْش تاني
والعَربِيات حَتَمَوِّنْ
بدل البَنزينْ بارْفان...».

ولهذه الأسباب أعتقد أن نجم لم ينجح في إيصال مضمونه السياسي في قصيدة «رسالة». فإن استعمال تلك المفردات الصعيدية التي تثير سخرية المصريين تتناقض مع

مضمونه المتعاطف. إنه استعمال (ع) بدلا من (حا) واستعمال (ددع) بدلا من (جدع)، وتصور أن مفهوم الصعيدي للوطنية مطابق لمفهوم الأُخذ بالثأر:

«...عايزني أمون أبوكْ
تِديب لي تارَ أخوكْ...»

هذه كلها تثير ردود فعل ساخرة ومتعالية لدى القاهري.

* * *

ويدخل في إطار التقليد الساخر محاكاة أساليب التهريج والمرح الشعبيين، وطريقة حديث المساطيل، وأسلوب إلقاء شيخ الكتاب، وغير ذلك.

من ذلك، أيضا، تقليد أسلوب الشعارات الرسمية:

«إسْرق واحْرَقْ».

ففي قصيدة «موسم الحرائق» يقول الشاعر:

«رئيس مجلسْ إدارةْ شركةْ نَصرْ لْسَرِقَةْ مَصرْ
إسرقْ واحْرَقْ»
«يِتْوَجّه وِبْعونِ اللهْ
وِبنفسِ التكتيكْ اياهْ
يدخُلْ عَ المخزَنْ هَواهْ
ويْمارِسْ مَلْعوبِ العَصْرْ
إسرَق واحرق...».

الإشارة هنا إلى حملة الحرائق التي اجتاحت القاهرة، فتم حرق دار الأوبرا، وقصر الدرة، والسيرك وغيرها. والسبب وراء هذه الحرائق هو قيام المسؤولين بسرقة بعض محتوياتها ثم حرق المكان كله قبل التاريخ المحدد لجردها.

الشيء نفسه يفعله نجم في شعار «لا صوت يعلو فوق صوت المعركة».

تبدأ القصيدة بتقليد أسلوب الراقصات في الأفراح الشعبية عندما يتلقين «النقطة» من أحد الحضور، وهو مبلغ مالي يقدم تحية للراقصة:

«النقطة: علَشانِ الأحبابْ
وصاحِبْها: واحدْ نَصّابْ
دَهْ معلم أبداً كدابْ
وبِيكْسَبْ: من غيرْ أسبابْ
والصُحبة: خَنازيرْ وكْلابْ
وَانا وانْتَ: نطلع مِ الْباب
سلامْ يا جَدْعْ
لا صَوْتَ يَعْلو فوقَ صَوتِ المعركة
كل الجُهود كل الزُنودْ للْمَعرَكة...»
«... سلام عشان لأن حَتَمَنْ مَعْركة
سَلامْ يا جَدَعْ...»
«... وأُكَلْنا عيشِ اسود بِلونِ الْـمَعْركة...»
«... هَرشْتِ مُخي: هِيَّ فينِ الْـمَعْرَكةْ؟
إخْرَسْ يا واد، واهْتِفْ تَحيا المعركة...».

التواطؤ في الشكل الفني

علينا، الآن، أن نجيب على السؤال التالي بشيء من التفصيل: كيف يتفاعل الشاعر مع الأشكال والقوالب الفنية الموجودة؟

لقد قال الكثيرون ومنهم (ارنست فيشر) إن الشكل الفني يختزن مضمونه. يعني ذلك أن الشكل الفني يختزن، على نحو ما، مجموع المضامين والخبرات الإنسانية، والتقنيات التي وضعت في هذا الشكل، عبر العصور. مثال ذلك، عندما يكتب الأديب رواية فإن الشكل الذي يستعمله يحدد: تطور الأحداث، ونمو الشخصيات وعلاقاتها، وكيفية البدء في العمل الفني، وكيفية الانتهاء منه.

يفترض هذا الرأي أن الشكل الفني ثابت، وأن التفاعل يتخذ مسارا محددا. لقد ردد ت.س. اليوت رأيا كهذا حول العلاقة بين كل عمل أدبي وبين التراث السابق.

يرى آخرون أن الشكل الفني يجب أن يدرس كظاهرة تاريخية. لو أخذنا أغاني الأطفال كمثال، فإن غرابة عالمها تعود إلى أنها شذرات غير منسجمة من أساطير ورؤوس منقرضة.

يقدم (فالتر بنيامين) مفهوما مختلفا لتفاعل القارئ والفنان مع العمل الفني، وبالتالي مع الشكل الفني. يرى بنيامين أن الماضي يفرض سلطته على الحاضر عبر التقاليد. فبقدر ما ينتقل إلينا الماضي كتقليد، يمتلك سلطة، وبقدر ما تطرح السلطة نفسها على أساس تاريخي، فإنها تصبح مجموعة من التقاليد.

كيف يتم تحطيم الماضي كمجموعة من التقاليد، وبالتالي تحطيم تلك السلطة التي يمتلكها على الحاضر؟

يتم ذلك من خلال الاستعاضة عن انتقال الماضي إلينا بواسطة التقاليد باستعادته كأجزاء منفصلة، من خلال اختيار اقتباسات منه تفقده ثباته واستقراره. كان بنيامين مغرما بإيراد اقتباسات طويلة ومتعددة من الأدباء الذين يدرسهم. كان يرى أنك حين تنتزع نصا من سياقه فإنك تتجاوز سلطة الماضي، تديرها، وتطهر النفس منها:

إن فعل الاقتباسات «ليست القدرة على الاحتفاظ (بالماضي)، بل التطهر منه، نزعه من سياقه، تدميره».

ويقول:

«الاقتباسات في أعمالي تشبه اللصوص الذين يقطعون الطريق بهجمة مسلحة ليخلّصوا الكسول من قناعاته».

يرى (بنيامين) أن النصوص الأدبية تمر عبر تحولات (بحرية)، ولا يتم اكتشاف هذه التحولات إلا من خلال عملية الاقتباس. أما مفهوم التحولات البحرية، فهو مأخوذ من أبيات لشكسبير في مسرحية (العاصفة):

على عمق خمسة أميال بحرية يرقد أبوك
من عظامه يصنع المرجان
هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه
لا شيء منه يتلاشى

بل يمر عبر تحولات بحرية
تحول إلى أشياء ثرية وغريبة.
(العاصفة، الفصل الأول، المشهد الثاني).

وبكلمة أخرى، فإن النص الإبداعي يكتسب دلالات ومعاني جديدة، يحجبها تكلسه ضمن سياق الشكل السلطوي التقليدي.

كان بريشت مفتونا بالشاعر الفرنسي القديم (فيون)، وكان يكثر من اقتباس أشعاره في قصائده ومسرحياته، دون أن يشير إلى أن مؤلفها هو فيون. وبريشت كان يعرف معرفة جيدة نظرية صديقه بنيامين عن الاقتباس، وكيف أن نزعه من سياقه كليا يجعله يبدو جديدا.

لقد أدهش موقف بريشت هذا الكثيرين. وعندما سئل عنه في مقابلة صحفية قال: «أفعل ذلك لضعف في الأخلاق».

نستطيع أن (نستعير) نظرية (بنيامين) عن الاقتباس لنطبقها على الشكل الفني وتفاعل الفنان معه. إن الشكل الفني يصبح قدرا يحمل سطوة الماضي عندما يكون تقليدا له هيبة الماضي. ذلك هو قدر الفنان المتوسط القدرة. ولكن الفنان المتميز يعيد صياغة الشكل الفني، ويدمر علاقات الاستقرار في بنيته.

ذلك ما فعله (شكسبير) عندما تجاهل الوحدات الأرسطية الثلاث في المسرح.

هذه الإطالة حول تفاعل الفنان مع الاشكال والقوالب الفنية لا بد منها، وذلك لأنها تساعدنا في توضيح واحد من إنجازات نجم المهمة في شعر العامية المصرية، وتساعد في فهم العديد من أعماله.

أصبح اقتباس القوالب الغنائية الشعبية وتحويلها إلى أغان وطنية ثورية أمرا شائعا. يتم الاحتفاظ باللحن والإيقاع الأساسيين، وبمقدمة الأغنية، وتوضع كلمات وطنية ثورية بدلا من الكلمات التي تكون غالبا غزلية.

وجرى التحوير نفسه على بعض الأغاني الشائعة. مثلا أغنية «عمي يا بياع الورد» العراقية أصبحت كلماتها:

عمي يا بياع الورد

قل لي الورد بيش

نوري السعيد يا قندرة

صالح جبر قيطان

وأذكر أن الشاعر الأردني محمود المطلق قد شبه هذه الأغاني بوضع بوق سيارة لفرس. هنا، يصبح التعامل مع الشكل الفني الشعبي تعاملا كوميديا، دون أن تكون الكوميديا مقصودة. يذكرنا بسخرية حافظ إبراهيم من قصيدة أحمد شوقي التي قال فيها:

مال واحتَجَبْ   وادّعى الْغَضبْ

ليتَ هاجري   يعرفُ السببْ

فقال حافظ إبراهيم:

شال واتْخَبَطْ   وادّعى العَبَطْ

ليت هاجري   يبلعُ الزلَطْ

ولكن المأساة هي أن من يتعاملون مع القالب الشعبي على هذا النحو جادون للغاية.

كيف تعامل نجم مع القالب الشعبي؟

قلنا منذ قليل إننا لا نرى شيئا جديداً في تشبيه الوطن ببقرة حلوب. فما هو مصدر الفرح (أعني به الشعور الجمالي) عندما نسمع قصيدة (بقرة حاحا) تغنّى؟

لأنها اتخذت شكل أغاني الأطفال. اعتمدت الإيقاع السريع، والربط بين العبارات بتداعي الألفاظ:

«... والبَقَرَةْ حلوبْ   حا حا

تِحْلبْ قِنطار   حا حا

لكن مَسْلوب   حا حا

من أهل الدار   حا حا

تذكرنا بأغنية شعبية معروفة:

علي عليوهْ　　　　يا اللي
ضَربْ زُميرهْ　　　　يا اللي
زُميرته حَرْبي　　　　يا اللي
دَخَلتْ في قلبي　　　　يا اللي
وانا قَلبي رصاصْ　　　　يا اللي
واحْمَدْ رَقاص　　　　يا اللي

يميز (بقرة حاحا)، أيضا، تتالي الصور بسذاجة وعفوية، متصاعدة مع الإسراع في الإيقاع:

«... وفْ يومْ مَعلومْ　　　　حا حا
عملوهَا الرُومْ　　　　حا حا
زَقوا التِرْباسْ　　　　حا حا
هَربوا الحراسْ　　　　حا حا
دَخَلوا الخَواجاتْ　　　　حا حا
شَفَطوا اللبَناتْ　　　　حا حا

إن هذا الانسياب العفوي للصور هو الذي يبعث الفرح في داخلنا. أعني أن هذا الانسياب العفوي يطلق في داخلنا تحررا، فتنتقل عدوى العفوية إلى داخلنا. إننا نستوعب الإيقاع، نستعيض به عن إيقاعنا اليومي، فنتحرر.

من هنا نستطيع القول إن نجم يتفاعل مع جوهر الشكل الشعبي (الإيقاع المتسارع، المتصاعد، وعفوية انسياب الصور).

في قصيدة أخرى يتفاعل نجم مع الشكل نفسه على نحو مختلف. فأغنية الأطفال الشعبية تقول:

يَا ابْنِ الإيهْ
أبُوك البيهْ
كُل ما يِمْشي
يِلاقي جنيه.

عند نجم تصبح القصيدة هكذا:

«... عمّ السيدْ
سَيد ليهْ
كُلّ مَا يِمشِي يلاقِي جنيهْ
بِيعمل إيهْ؟
زَي البَرْقِ يحطهْ في جيبُهْ
طَبْ ما نْجيبهْ وياخُدْ بيه
ياخُدْ إيه؟
نِنقشْ لُهْ الورد في منديلهْ
وِده بِيشِم
نعصرْ لُه الوَرْدِ ونْديلُهْ
شِرْبِ السِم...».

إن التفاعل مع الشكل الشعبي يتم على مستويين:

ـ مستوى الإيقاع وتلاحق الصور.

ـ مستوى إبداع خيال مماثل لخيال الطفل.

على المستوى الأول نجد السمات نفسها التي أشرنا إليها في (بقرة حاحا). على المستوى الثاني نجد تفسير الطفل للثراء، وبالتالي سيادة الطبقات العليا: السيد لا يتعب للحصول على أمواله الطائلة. من أين يجيء بها؟يجدها ملقاة على الأرض. في كل خطوة يجد جنيها (الطفل ليس عنده فكرة عن فائض القيمة).

في قصيدة نجم نكتشف عبثية المسألة: فلنضحك عليه ونأخذها منه. ليس للسيد حق في النقود، فلنستول عليها. سنحكي له مقابل ذلك حكاية (فرخة خالتي مباركة):

«... فيها الخيرْ والبرَكَةْ
تِزْمُطْ كل أدان
بيضَةْ وَرا القاقْ...»

وتنطلق (خالتي مباركة) ببيضة فرختها لتشتري كل احتياجاتها: الكمون والليمون الخ...

تشيد هذه القصيدة متوازيات يربط بينها رابط الخيال، لا رابط السببية. وإذا أراد البعض أن يخرج بدلالات اجتماعية وسياسية من هذه القصيدة، وذلك ممكن بالطبع، فإن علينا أن نهتم بذلك الخيال، بتلك الحرية التي يمنحنا إياها، وبذلك الانبثاق غير المتوقع للصور.

من هنا نستطيع تحديد معطيات الصورة الشعرية. يعرف بيرجسون الصور المستمدة من الخيال، بأنها نتاج «حريات يرفع فيها العقل الكلفة مع الطبيعة». يؤكد (باشلار) هذه الفكرة، ولكنه يراها غير كافية: «ولكن هذه الحريات لا تلزم وجودنا، لا تضيف إلى اللغة ولا تبعدها عن وظيفتها النفعية. إنها مجرد عبث».

يرى (باشلار) أن الخيال «يفصلنا عن الماضي وعن الواقع، إنه يواجه المستقبل. وظيفة الواقع الفنية تضاف إليها وظيفة اللاواقع... إن أي قصور في وظيفة اللا واقع سوف يعيق النفس المبدعة... من المستحيل الاستجابة نفسيا للشعر إلا إذا أصبحت وظيفتا الواقع واللاواقع متعاونتين».

وبكلمة أخرى لا «تعود الظروف الواقعية ذات طابع قسري» في الشعر.

إن هذا، بدوره، يعيدنا إلى ما طرحناه منذ قليل حول تجاوز سلطة الماضي، كما تتجسد في الشكل الفني. عند نجم لا تعود الظروف الواقعية ـ ومن ضمنها الشكل الفني ـ ذات طابع قسري. وحرية تعامله مع الشكل تمتد إلى تعامله مع اللغة، حيث تفقد ـ أي اللغة ـ طابعها القسري، وبالتالي، سلطتها المستمدة من تكلس تقاليدها. في قصيدة (البتاع):

«يَا للي فَتَحْتِ البِتاعْ
فَتْحك على مَقْفول
لأن أصْل البِتاعْ
واصِلْ على مَوْصُولْ
فَأي شيءْ في الْبِتاعْ

الناس تِشوفْ على طول
والناس تِموتْ في الْبِتاعْ
فيِبْقى مين مَسْؤولْ...».

وقد وضع الشاعر هامشا للقصيدة يقول فيه:

«البتاع: الشيء... لكن الشاعر يستخدم الكلمة، هنا، بمعان ودلالات متعددة، فهو يشبه لعبة الأحاجي، أو «السيم» المتفق عليه بين قرائه ومستمعيه؛ فهو يقصد به الانفتاح الاقتصادي مرة... ومرة ثانية السادات وثالثة المجتمع الخ...

إن استعمال الكلمة الواحدة بمعان متعددة، بحيث يصبح كل معنى مفهوما عبر سياقه في الجملة، وعبر «السيم المتفق عليه» بين الشاعر وجمهوره، يوضح تلك الحرية التي يتعامل بها الشاعر مع اللغة. وهي تنتقل إلى جمهوره كالعدوى. تحرره من سلطة اللغة، وتمنحه فرح استعمالها بحرية.

المفتاح الآخر لهذه القصيدة هو «لعبة الأحاجي». قبل أن نتحدث عن الأحجية، كشكل فني، سوف أورد نص أحجية:

«طاسة فوق طاسة، في البحر غطاسة، من جوه ياقوت، ومن بره نحاسة».

الإجابة على هذه الأحجية هي حبة الرمان. إن الشيء في هذه الأحجية، يتحول إلى مجموعة من الصور: حلة طعام فوق أخرى، تطفوان على سطح الماء، تغطسان، وتطفوان. من الخارج تبدو وكأنها مصنوعة من نحاس أحمر، ومن الداخل تنفرط حباتها كقطع الياقوت.

إننا نسعى إلى تجميع هذه الصور لنعيدها إلى قسرية اللغة، أي نجعلها شيئا ثابتا، يتحدد بمسمى، ثم (الإجماع ـ التكرار) والاتفاق على أن هذا الشيء يعرف بهذا الاسم، وفي هذا بالذات تتجسد سمة الماضي. إن مزج العنصر الواقعي بالعنصر اللا واقعي هو الذي ينتج الصورة الشعرية.

والأحجية لعبة تهدف إلى فصل العنصر الواقعي عن العنصر اللاواقعي. تقدم الصورة الشعرية وتطلب إلينا إحالتها إلى العنصر الواقعي اليومي الذي يمتلك سلطة الماضي.

يقودنا هذا إلى اكتشاف وجه جديد للصورة الشعرية، يشير إلى احدى وظائفها. الوجه الجديد أنها تمرد على ارتهان الروح الإنسانية للواقع اليومي، العملي، النفعي، وثورة على تقييد الطاقات الإنسانية وكبحها، بهدف خلق الحد الأدنى من الانسجام الاجتماعي. وأما الوظيفة فهي تحرير الانسان من العوامل الاجتماعية التي تقمع قواه الحيوية وإفساح الطريق أمامه للتجاوز.

إن جدل الواقع واللاواقع في الصورة الشعرية هو قطع لسياق الرتابة التي يعيشها إنسان منسجم اجتماعيا. وبهذا يصبح أهم وسائل المعرفة الإنسانية.

دعونا نقرأ أحدى أحاجي نجم، التي جمعها في ديوان «بلدي وحبيبتي» تحت عنوان فوازير:

«شاعِرْ بيتنَخْنَ من بُوزُهْ
مُمكن تِخَوّفْ بُهْ عيالَكْ
نَازِلْ يأزأزْ أزأوزُو
حتتَك يمينك وشمالك
بَقى مليونير واللي يعوزو
يِصبح في ايده. عقبالَكْ
وخلّي بالك منْ زوزو
وخلي زوزو من بالك...».

لا أعتقد أننا بحاجة إلى جهد كبير لندرك أن المقصود هو صلاح جاهين، وفي فزورة أخرى يقول:

يا وِلْيةْ عيبِ اختِشي
يا شِبْهِ إيدِ الْهونْ
دَ انتِي اللي زيِّك مِشي
يَا مرضعة قَلاوونْ
مَدَحتي عِشرين ملك
وميت وزير ورئيس

مروان وعبدالملك
والمفتري ورَمْسيس
بِتغنّي بالزمبلَك
ولا انْتي صوت ابْليس
من أول المبتدا
حتى نِهايةِ الْكونْ...».

والمقصود، بالطبع، هي أم كلثوم. أما عبدالحليم حافظ فالفزورة تصفه:

«...لماليمو الشخلوعة الدلوعة الكتكوت
الليلة حـ يتْنهِدْ ويغنّي ويموتْ
يِشيلوهْ، قالْ، عَلى لَنْدَنْ
عَلشَان جِدُه هْناكْ
مِنْ بَعْد ما يتلايم على دخل الشباكْ
ويْهرَّبْ أمْوالَكْ ويْقولَكْ :أهْوَاكْ
يا شعبِ يا مِتْلَوَّعْ مَانْتَشْ لاقي الْقوتْ...».

في هذه المقطوعات تتجلى الإمكانيات الفنية لهذا الشكل الفني: أعني الفزورة. فالصورة تصلنا مشحونة بطاقة مزدوجة؛ إذ هي بناء خيالي، وفي الوقت ذاته تطالبنا بإحالتها إلى واقع محدد. وهذه الازدواجية جزء من عملية جدلية أوسع؛ إذ ينحل الواقع في صوره الخيالية، ينشحن بها، ويحدث فيه ما أسماه (فالتر بنيامين) بالتحولات البحرية. نصبح أمام واقع فقد قسريته وطابعه النفعي.

وللفزورة، أو ذلك الوجه الذي تفاعل معه الشاعر، صفة الجميل، والمفاجئ، والمرعب. تخاطبنا من خلال سيل الصور الشعرية لتذكرنا بأن شيئا ما، أليفا، وعاديا يخفي حقيقة غير متوقعة؛ فالوجه الرتيب للواقع (الرتيب إلى حد أن تعودنا عليه كاد أن ينسينا إياه) يخفي (واقعا) آخر، غريباً، ومدهشاً وغير متوقع.

يعني هذا أن الصورة الشعرية تدخل في سياق العديد من الأُواليات النفسية المكونة للشعور الجمالي:

ـ التغريب البريشتي، حيث يتحول الواقع الرتيب، عبر عرضه أمام جمهور من خلال العمل الفني، إلى واقع جديد ومدهش.

ـ جدل الظاهر والواقع حسب المفهوم الهيغلي (مصطلحات هيغل هي الظاهر ويعني الواقع بشكله الرتيب، والواقع: الحقيقة الواقعية التي يحاول الظاهر طمسها).

ـ إلغاء الطابع القسري للواقع.

ـ التقمص، حيث نتبنى الصور الشعرية، ونعيد ترتيبها، انطلاقا من الدلالة.

ـ المفاجئ والمدهش، حيث تختار الفزورة تلك الصور التي تعيننا على تسمية المقصود منها، وتختار، في الوقت ذاته الصور الشعرية نفسها لتضللنا وتبعدنا عن المسمى.

حين نقرأ مثلا فزورة لماليمو:

لَماليمو الشَخْلوعَةْ الدَلّوعَةْ الكَتْكوتْ

الليلَةْ حايِتْنَهّدْ ويغَنّي ويموتْ

نجد أنفسنا أمام صور صادقة لمغني المراهقين، ولكن هذه الصور نفسها تضللنا. نشعر أننا أمام مأساة، أو أمام إحدى صور الرعب الكوني، حيث تتلاشى كائنات رقيقة هشة وهي تتنهد وتغني، ويزداد وجه الرعب (الكوني) عندما تعلق الصور أن هذا سوف يتم في هذه الليلة. وعندما تنتهي الدهشة باكتشاف المسمى فسوف تظل هذه الصور ملتصقة بالمسمى. إن الاسم كمدلول يفقد صلابته، ويصبح في وجه من وجوهه مجموعة صور، وبهذا نمتلك الحرية أمامه.

وهذا بالذات هو جوهر الوظيفة الشعرية عند نجم: تجاوز قسرية الماضي، وبالتالي سلطته، كما تتجسد في الواقع، ومنح متلقي الشعر الحرية إزاءها.

ويبدو جدل الظاهر والباطن في:

ويْهَرَّبْ أمْوالَكْ ويقولَكْ: أهواك.

فخلف صورة العاشق المتيم، الذي يصرخ ويتفجع بعبارة «أهواك»، يختبئ اللص الذي يسرق أموال البسطاء ويقوم بتهريبها إلى الخارج.

وحين ننتقل إلى فزورة أم كلثوم فإننا نواجه صور الانحلال والموت الروحي والجسدي: «شِبْه ايدِ الْهون، مِرَضَّعَةْ قَلاوُونْ، بِتْغَني بالزّمّبَلَكْ، والا انْتي صوت ابليس». أما التفسخ الروحي ففي «مدَحْتِ عِشْرين مَلك وميت وَزيرْ ورَئيس».

وفي الفزورتين يهدف الشاعر إلى شجب ذلك الفن المبتذل، المعتمد على التطريب، والمفتقد للوظيفة الاجتماعية الإنسانية.

عبدالرحمن الأبنودي

في عددها الصادر بتاريخ ١٦/٩/١٩٨٠ أوردت جريدة السفير الخبر التالي:

القصيدة والسجن والحرية

«اوقفت السلطات الحاكمة في مصر الشاعر عبدالرحمن الأبنودي لنظمه قصيدة باللهجة العامية انتقد فيها انخفاض مستوى المعيشة في مصر. القصيدة التي سرعان ما انتشرت بين صفوف المعارضة المصرية تطالب بالعودة لخندق القتال لاستعادة الأرض العربية المحتلة».

أعاد لي هذا الخبر ذكرى عالم بكامله.

اعتقلت في ٥ اكتوبر (تشرين الأول) عام ١٩٦٦ مع عدد من الأدباء والمفكرين، منهم صلاح عيسى، ولطفي الخولي، وسيد حجاب، والدكتور محمد الخفيف، وإبراهيم فتحي، وجمال الغيطاني، وصبري حافظ وغيرهم... وكان التعذيب شديدا. استمر بالنسبة لي ستة وثلاثين يوما، وكان بالنسبة لمحمد عبدالرسول وصلاح عيسى أبشع بما لا يقاس. وسبب هذا الاعتقال والتعذيب لا يزال مجهولا حتى الآن. قيل إن السبب يعود إلى أن حركة القوميين العرب أعلنت ـ قبل اعتقالنا بفترة قصيرة ـ تبنيها للماركسية اللينينية، ونظرا لكون صلاح عيسى نشر ثلاث مقالات في مجلة الحركة (الحرية) فقد تم اعتقال أربعمئة شخص وتعذيبهم. واستبعد بعض اليساريين من أصدقاء السلطات هذا التفسير، وقالوا: إن اعتقالكم خطوة ثورية كبرى. قلنا: كيف يا سادة؟ قالوا:

ـ اصغوا لنا جيدا. الحكومة الثورية توجه ضربات قوية لليمين، فلا بد لها ـ لإحداث توازن ـ أن تضرب اليسار، وذلك حتى لا يتهمها أحد باليسارية. فكل ضربة لنا، تعني ضربة أقوى لليمين... هل نسيتم الديالكتيك؟

لم نقتنع. فاتهمنا بالتطرف.

وكان هنالك شخص آخر لم يسهل إقناعه، هو الفيلسوف الفرنسي (جان بول سارتر). فلقد أعلن أنه ينوي إصدار عدد خاص من مجلته «الأزمنة الحديثة» عن الصراع العربي الإسرائيلي، وقد زار إسرائيل بالفعل وأعد المواد التي تعبر عن وجهة

النظر الإسرائيلية. وبني عليه أن يزور مصر ليطلع على وجهة النظر العربية. ولكنه امتنع عن المجيء قائلا إنه لن يجيء حتى يفرج عن المثقفين المعتقلين بلا سبب.

وذهب البعض إلى باريس لشرح الموقف. قالوا له:

ـ هؤلاء متطرفون كانوا يعملون لإقامة المذابح في مصر.

فلم يقتنع. فقالوا:

ـ هؤلاء مجرمون بطبعهم، يأكلون الأطفال، ويفسدون المراهقات، ولكنه لم يقتنع، فقالوا له:

ـ إننا نعجب منك. كيف يمكن لفيلسوف كبير مثلك، تشغله مسائل كونية مثل أسبقية الوجود على الماهية واعتبار العدم وجودا، أن تشغله مسائل تافهة مثل سجن أربعمئة مثقف مصري وتعذيبهم؟

فلم يقتنع. فأفرجوا عنا.

كان السجن في قلعة محمد علي. وهو عبارة عن مجموعة من الزنازين القديمة، العاتية، القاتمة. وكان للسجن تلك الرهبة التي تجعل حتى الحراس وضباط المباحث يتحركون بحذر، والصمت ثقيل لا يعكره سوى صرخات تأتي من حجرات التعذيب مليئة بالألم، لا تخترق جدار الصمت، ولكنها تذوب فيه، مانحة إياه مزيدا من الرهبة والكثافة. نسمع أحيانا نداء أحد المعتقلين:

ـ عايز أشرب ميه.

وصرخة المخبر المخنوقة:

ـ اشرب من جلدك زي الفيران.

رهبة كانت تقبض القلب بمخالبها. ومن خلال الثقب الضيق في باب زنزانتي رقم (٣٦) أخذت أرقب مشهدا معتادا: شخصاً يقاد معصوب العينين بواسطة مخبر متعجل. يتوقف أمام باب الزنزانة رقم ٢١ ـ وهي تواجه زنزانتي تماما ـ ثم يدفعه المخبر داخلها. قلت لنفسي: «هذا هو الأبنودي». كان ذلك مجرد حدس. فكيف يمكن أن يكون هو، ومنذ خمسة أيام فقط كان قد أجرى عملية جراحية صعبة؟

ولكن حدسي كان صحيحا، فقد ارتفع صوته بأغنية فيروز:

(عم بتضوي الشمس ع الأرض المزروعة).

ورغم أنه الشاعر الذي يتخلل الإيقاع كل ذرة من جهازه العصبي، ولكنه لم يبذل جهدا في الغناء. كان مجرد إبلاغ عن وصوله. صرخت: أبنودي!

فرد بصوته القوي المسترخي: أيوه يا غالب. وأخذت أسأله عن الأخبار والأحوال، فقال إنه غير منزعج لوجوده في السجن، فلقد كان بحاجة إلى كسر إيقاع الحياة السريع في الخارج.

خلال هذا الحوار حدث شيء يصعب فهمه، فقد تبعثرت صلابة السجن وزال الخوف كما يختفي ظل غيمة عابرة من فوق الأرض. جاء مخبر يقول بصوت مختنق:

ـ ممنوع الكلام واحد وعشرين...

رد الأبنودي بذلك الصوت المسترخي، الشاكي، المستنكر طالبا إلى المخبر أن يتوقف عن هذه السخافات. صمت المخبر، ثم سمعته يحدث شخصا آخر أن هذا هو الأبنودي «اللي إذاعتنا شغالة على أغانيه»، فيقول الآخر:

ـ فاضل يجيبوا لنا هنا محمد رشدي ونفتح إذاعة.

ويقهقهان ويمضيان. فأقول للأبنودي إن أمر هؤلاء غريب، فيقول إن معظم المخبرين هنا من قرية نزلة السمان. وأفهم قصده: في داخل الفلاح الفقير يظل هنالك شيء يستعصي على الإفساد.

هل تصدقوني حين أقول إن السجن أصبح مرحا بعد دخول الأبنودي؟ حتى التعذيب اندرج في سياق هذا المرح. فالمخبر الذي كان يتجه إلى حجرات التعذيب كان يعلن:

ـ الهدوء رجاء، خلينا نعرف نشتغل على اخوانكو.

وفي الليل، عندما ينصرف الضباط يفتح المخبرون أبواب الزنازين ـ وهو أمر ممنوع تماما ـ ليستمعوا للأبنودي وهو يلقي شعره، مشترطين الهدوء. يقف الأبنودي ويخاطب المعتقلين: الحشرات والجوع ـ والأبنودي جائع كبير ـ وصرخات الذين يجري تعذيبهم منعته من النوم. ومن فتحة ضيقة رأى القمر يبحر بعيدا:

رُحْتِ المدينةْ في يُومْ مالْقِتْشي جَنايِنْها
القَمْر طار مِنْها وغِرْبانها جايينها
السجن خَنْقَةْ وَزَنْقَة البَطْنِ يا جنينْها
قُضْبانُه سوده وعنيده بضّي صَفْراوي
صَفَّى الغَناوي على الإسفلت... وانا غاوي
ما اغني غير وسْطِ عاريينها وحافيينها
ومنْ بعيدِ القَمَر عَوّامْ بلا شاطي
ما دَخلْشي شباكي، ده عالي، وده واطي
هُوّهْ اللّي يعْشَقْ عُيونْ بلدُه يصير خاطي؟
دَه انْ كان عِشقِكْ يا مَصْر خَطيةْ ونجَاسةْ
طينِ النَجاسةْ، يا نخاسةْ، بَلغ باطي...».

تم نقلنا بعد ذلك إلى سجن مزرعة طرة لنستقر ستة شهور هناك. كان برش الأبنودي بجوار برشي، وكنا نكاد لا نفترق. وقد أتاح لي ذلك أن أرقب عن قرب تلك الحالة النادرة: حين تصبح الحياة كلها شعرا، وحين يصبح الإنسان تدفقا شعريا لا يتوقف. فما يكاد ينتهي، في الصباح، من المهمات التي قررتها عليه إدارة الحجرة كالكنس والطبخ والغسيل ونقل الماء، وغير ذلك، حتى يجلس ويكتب جزءا جديدا من روايته الشعرية العظيمة «أحمد سماعين». يتلو ذلك المسيرة في الممرات وفي ساحة السجن. يبدو إنسانا مليئا بالحياة والتساؤل. ولكنني أعلم أن هذا كله يدور على السطح. أما في الداخل فهنالك الشعر.

نكون قد أخذنا كفايتنا من الشمس والحركة، أخرجنا البرد من عظامنا، فيدعونا حراس السجن إلى العودة إلى حجراتنا. أول ما يفعله الأبنودي في الداخل هو تلك القفزة الكبرى نحو كوة الشباك، وسرقة قطعة خبز صغيرة، يمضغها عابسا ـ الأبنودي كما قلت منذ قليل يعاني مجاعة أبدية ـ وتكون القصيدة بهذا قد نضجت واستوت، فيضعها على الورق. أية صور مدهشة تنبثق! صور تثبت في الذاكرة:

الرجل الأصلع خالص الذي لم يهبط من فوق دراجته منذ عشر سنين... السقف الخرسانة المورق... الزنزانة رحم يخنق جنينه... الصعيدي الذي يغترب لأول مرة في حياته فيصف إحساسه بالغربة لزوجته بأنه يشبه عود ذرة في وسط حقل كمون... زوجته التي جعلها «أمر الناس الحيرة، مغنى العاشق في الخمارة».

وتنتهي القصيدة، فتشخص عين الأبنودي إلى كوة الشباك. فهنالك الخبز. ويقفز الأبنودي قفزته الكبرى، ولكن عين منصور زكي له بالمرصاد، يقول:

ـ الغدا قرب يا أبنودي.

يواصل الأبنودي القفز ويقول:

ـ لأ ما فيش حاجه، بَجرّي الدم في رجليا بس.

ويبتسم منصور زكي فيصبح له وجه حمامة. يقول:

ـ خذ حتة خبز، بس ما تكتر.

وكما الصاروخ يقفز الأبنودي ويمسك بقطعة الخبز. يقول لي: «اسمع يا غالب، أنا بصراحة ما عرَفْشي اكتِبْ إلا لما كُونْ شبعانْ ودَفْيانْ».

تركيبة فقر يا أبنودي!

وفي المساء يلقي علينا الأبنودي فوازيره. وهي مقطوعات شعرية من أعذب ما سمعت في حياتي. إنها مقصورة على وصف ما تحتويه الحجرة التي نعيش فيها. بدأ بالسراج الصغير «النونو» الذي نستعمله بدلا من الكبريت، ثم الموقد الذي صنعناه بأيدينا «التوتو»، ثم كومة الأحذية المكومة قرب الجدار، وغير ذلك... وتتناول الفوازير شخصيات من المعتقلين: محمد جبر «وحش الجبل»، وجمال البراد، وآخرين، وشخصيات السجانين من نوع محمود بوليبيف هاوي لحم البقر المعلب. وهذه الفوازير رغم ما فيها من فكاهة و(كاريكتير) تنتمي قطعا إلى الشعر العظيم، إلى الصورة التي تنفذ إلى العمق كحد السكين، وإلى التجسيد الفني الذي يعيد بناء الواقع. والسؤال الذي يحيرني هو: متى استطاع الأبنودي أن يكتب هذه القصائد؟

ثم تلك المسيرة المتعجلة عند الغروب في الممر الفاصل بين صفي الأبراش، اللذين يمتدان لصق جداري الحجرة الطويلين المتقابلين. ها هو الأبنودي يندفع جيئة وذهابا

يهمهم لحنا غامضا. وأتساءل: ماذا يفعل؟ وأعلم فيما بعد، وأعتاده، أن الشعر لا يأتي الأبنودي بطريقة واحدة. فهو أحيانا يأتي على شكل كلمات، وهذا عندما يكون محظوظا، وأحيانا يأتي بشكل الحان تلح بطلب الكلمات، وهذا عذاب حقيقي. فلا اللحن يغادر رأسه ولا الكلمات قادمة. فيستمر في مسيرته حتى تنبثق الكلمات. عندها يهدأ اللحن ويهدأ الأبنودي. أما الطريقة الثالثة فهي عندما تكون الصورة جاهزة ولكنها لا تتجسد شعرا. أذكر مرة أنني زرت الأبنودي في بيته، وكان في تلك الفترة يكتب ملحمته الكبيرة «وجوه على الشط». سألت عطيات زوجته عنه فقالت إنه في الداخل، وطلبت مني ألا أدخل إليه. سألتها عن الموضوع فقالت لي إنه يبكي. ولكنني دخلت عليه. سألته عن سبب بكائه، فقال لي:

ـ ما فيش.

ـ مش معقول ما فيش. قول لي إيه الحكاية؟

ثم حدثني أن الصور والموضوع كله في ذهنه. ولكن شيئا ما يمنع ذلك كله من التحول إلى شعر. حاولت إقناعه بأنه لا داعي للقسر، دع الشعر ينضج وسوف يجيء وحده. ولكن ذلك لم يكن عزاء له. فالشعر عنده فيض دائم، فإذا توقف فقد كل شيء معناه.

نعود إلى الأبنودي، إلى مسيرته المتعجلة بين صفي الأبراش وهو يهمهم بذلك اللحن. إن ذلك لن ينتهي أبدا إلا عندما نسمعه يغني كلمات بدلا من اللحن المجرد. نقول: أتى الفرج! وتكتمل الأغنية.

عندها فقط أدركت كيف أن الأبنودي هو واضع اللحن الأساسي لمعظم أغانيه. وفجأة تتقمصه عفرتة تملأ الحجرة ضجيجا وضحكا واستنكارا. يمسك بأذن النائم الأبدي سيد حجاب ويصرخ:

ـ إصحى يا تمثال. أول ما نطلع حانتصبك بإذن الله في ميدان التحرير. ويخطف كسرة خبز من يد محمد عبدالرسول، ويجذب البطانية بعنف من فوق صلاح عيسى ويصيح:

ـ زميلك التمثال التاني أهه بيتحرك.

وأتشاور أنا وسيد حجاب فنقرر أن نتخذ موقفا حاسما. ندعو صلاح عيسى

للمشاركة فيرفض، فالمسألة لا علاقة لها بتاريخ ابن إياس ولا بمحادثات مصطفى النحاس مع (هندرسون)، لذا فهي خارج مجال اختصاصه. أقوم أنا وسيد ونلقي بالأبنودي على الأرض، ونحاول شل مقاومته، ولكنه يقاوم بضراوة. أنادي صلاح:

ـ تعال اشتغل معانا، المسألة دي وردت في محادثات النحاس ـ (هندرسون). ولكنه لا يقتنع.

وفجأة نسمع طقطقة، ونرى وجه الأبنودي يتشنج من الألم للحظة. لقد أحدثنا كسرا في ساقه. فنتوقف ونحمله إلى المستشفى. ولكنه لا يتوقف عن الضحك والتهديد والتهريج. أدرك أنه الآن يحاول أن يخفي ألمه عنا، وأن يزيل إحساسنا بالذنب.

* * *

لا يعطي هذا صورة وافية عن يوم الأبنودي في سجن مزرعة طرة. فهنالك العلاقات التي ينشئها ويوطدها مع عشرات من سكان المعتقل، وهنالك العمل على الاتصال بالخارج ـ وهي مهمة يومية وصعبة ـ وهناك المناقشات التي يخوضها الأبنودي والتي لا تنتهي، ومئات الملاحظات التي يلتقطها يوميا والتي تكون رصيدا ضخما من الخبرة الإنسانية... وباختصار يوم إنسان ترشح الحياة من كل ذرة من ذرات جسده.

يناديني الأبنودي ويخرج لي رسالة من زوجته عطيات. تسميه «رمان» ولهذه التسمية حكاية تتصل بجوع الأبنودي. فعندما كان طفلا في قرية أبنود الواقعة في أقصى الصعيد أغواه وأثار شهيته إلى أبعد حد منظر الرمان في حديقة جارهم، فتسلل إليها وملأ خرج ثوبه بالرمان. وعندما فاجأه صاحب البستان احتار الطفل. عز عليه أن يلقي بالرمان ويهرب، وفي الوقت نفسه كان لا بد له من الهرب. فأخذ يعدو وهو يتعثر بحمولته الثقيلة فأدركه صاحب البستان وفوجئ بأن ابن شيخ جامع القرية ومأذونها هو السارق. أما الطفل فقد أمسك بالرمان جيدا وارتفع صوته بالبكاء. فعفا عنه الجار، ولكنه أطلق عليه اسم رمان، فشاع.

ورسائل عطيات تحكي عن مجهوداتها في الخارج: وفود وعرائض الاحتجاج على اعتقالنا، جمع النقود والغذاء والسجاير لإرسالها لنا، ردود فعل مثقفي مصر على اعتقالنا، إجابات المسؤولين حول الإفراج عنا الخ...

أما عطيات فهي شخصية لا تعرف الهدوء لحظة. انهت دراستها الثانوية وتخرجت من كلية الحقوق وهي تعمل موظفة صغيرة في مصلحة السكك الحديدية. وعملت ممثلة في مسرح الجيب وتخرجت من معهد السينما وأتمت دراستها في لندن. وقد استطاعت أن تخرج حوالي خمسة أفلام تسجيلية في سنوات قليلة نال معظمها جوائز عالمية. وقد خلقت للأبنودي بيتا جميلا من العدم، وطعاما وأنسا.

الحياة بالشعر

أرجو أن أكون قد نجحت في إعطاء صورة عن تلك الحيوية المدهشة التي يعيش بها الشاعر يومه في داخل السجن. لقد كانت محاولة لاستيعاب كل تفاصيل وخبرات حياة السجن الداخلية، والإمساك بها من خلال تحويلها إلى شعر.

وحتى ندرك المغزى والدلالة الكاملتين لهذا كله يجب أن نضع تلك الخصوبة في سياق السجن، والظرف الذي تم فيه اعتقالنا. كان كل شيء يوحي باليأس: الاعتقال الذي تم دون سبب مفهوم ودون اتهام أو محاكمة، التعذيب الذي مورس بشراسة منقطعة النظير، الأكاذيب والتشنيعات التي كانت تطلق علينا من أناس كنا نعتقد أننا ننتمي إليهم، الحياة البائسة داخل السجن حيث مخصصات السجين أقل بكثير من ربع ليرة لبنانية يصل إلينا نصفها، حيث لا زيارات ولا صحف ولا كتب. وكأن ذلك لا يكفي؛ فقد قطعت مرتبات الموظفين منا، حتى يمتد التجويع إلى من نعيلهم.

في مثل هذا الجو الكابوسي يصبح الشعر تجسيدا لكبرياء الإنسان وتحديه، تعبيرا عن الحس العميق بالكرامة، وطموحا إلى التجاوز. فأمام معادلة الإرهاب ـ الشعر خرج الشعر منتصرا، ليس فقط لكونه أداة للمحافظة على الذات ولكن لكونه عنصر الاستمرار والجمال في ظل كابوس طويل.

وعندما تم الإفراج عنا رأيت كيف يحدث انتصار الشعر في أرض الواقع. شهدت آلاف النساء والرجال وهم يستقبلون قصائد الأبنودي بالزغاريد والهتاف. وعرفت أن عشرات الآلاف من العمال والعاملات يلازمون الراديو ليصغوا إلى عماليات الأبنودي التي كان يذيعها يوميا من إذاعة القاهرة. سمعت العشرات من الصبايا والأطفال ينشدون أغاني الأبنودي في الأعراس والشوارع، وفي برنامج طاهر أبوزيد الذي كان يتم نقله من الأحياء الشعبية ومن الريف، والذي كان يتمتع بشعبية

كاسحة ألقى فزورة «عن الشاعر اللي...» وذكر بعض المعلومات عن الأبنودي، فذكر المسؤول اسمه قبل أن تتم الفزورة.

وفي سهراتنا كان الأبنودي حاضرا دوما، يبدأ السهرة الملحن إبراهيم رجب بعزف نشيد الافتتاح من «تأليف الشاعر الأبنودي».

وينطلق النشيد المرح:

«سلاماً سلاماً جموع الشباب
سلاماً سلاماً أسود الغد...»
«طِلْع الخَس ونِزْلِ الخَسِ
في سوق الإتنين
في سوق الإتنين
حودّ عِبس، يِشْرَبْ بِبِسْ
شِرِبْ لُهْ كاسين
شِربْ لُه كاسين
خَلُّوه طينة، ومامتّه أمينة
إدِّتْ لُهْ قَلمينْ».

يلي ذلك التقليد الساخر للأغاني العاطفية المبتذلة ـ عبدالوهاب ومدرسته ـ عن الفتاة التي فقدت رشدها حبا بالشاب «الواقف في الحارة، يحمل في إيده سيجارة». أو تلك الأغنية التي تقول:

«ميمي يا ميمي يا حبةْ عيني
أنا دايبْ دُوبةْ مِتْدوبْ
وبَايِنّي حاتّجن قريّبْ
والناس بتْشوفني وبتْعيّبْ
ولا حَاسسْ بالناسْ يا عيْوني

أنا قلْبي دَايبْ زيّ الشَمْعة

جَنّنتيني ولا انْتِشْ سامْعَهْ»

ولا أعتقد أن أحدا شاهد الممثل الكبير توفيق الدقن وهو يغني هذه الأغنية في مسرحية «ثلاث ليالي» -من تأليف نعمان عاشور - ولم يملأ الفرح قلبه.

في هذا الجو من التهريج يطلب الاستماع إلى قصيدته التي يصور فيها أزمة الإنسان المعاصر، فيبدأ:

«...على سورِ الداخِليَّةِ العَريضْ

قَرَّرتُ أن أبيضْ

يا صديقتي

قرَّرْتُ أن أبيضْ...»

(الداخلية - تشير إلى وزارة الداخلية).

وعندما فاجأتنا حرب ١٩٦٧ كانت أغاني الأبنودي تزيد نسبتها عن تسعين في المئة من الأغاني المذاعة:

«...ولا يْهِمَّك يا رَيِّسْ

مِن الأمريكانْ يا ريِّسْ

حَواليكْ أجدع رجالْ...

يا ريِّس»

وأغنية: اضرب وغيرها. وعندما انتهت الحرب بالهزيمة الساحقة دار الأبنودي مصر كلها، يخاطب العمال والفلاحين والمثقفين مناديا بحرب الشعب، حرب الشعب هي الرد على العدوان والهزيمة، والأنموذج هو حرب فيتنام.

كسر الإيقاع السريع

ليس للأبنودي قضية لا تتصل بشعره. لهذا فهو يحافظ عليه حفاظه على نور عينيه. فحين يشعر بخطر يهدد قدرته الشعرية يدير ظهره ويختفي في قلب الصعيد. كان الأبنودي - بحكم عمله - يضطر إلى التعامل مع عدد كبير من المغنين والمغنيات،

والملحنين، ومخرجي الإذاعة والتلفزيون، ومقدمي البرامج الخ... ينغمس في هذا الجو حتى يعتقد من لا يعرفه جيدا أنه فقد ملامحه. ولكن الأبنودي ينتزع نفسه فجأة ويولي وجهه شطر الصعيد. ويعود بعد شهر أو يزيد حاملا عشرات من الأغاني الشعبية، أغاني الرعاة والأطفال، أغاني الأفراح والبكائيات. وفي إحدى المرات عاد الأبنودي من الصعيد ومعه فرقة جوالة من الغجر تنشد حكايات «أبوزيد الهلالي». وبعد أن أذهل القاهرة بها غاص هو نفسه في تغريبة بني هلال.

أغوته الحكاية فأخذ يذرع صعيد مصر جامعا نصوصها المختلفة. ثم سمع أن هنالك نصا جديدا للتغريبة في تونس، فاتجه إلى هناك، وأمضى شهورا عديدة يجمعها من الرواة. وعندما ذهب إلى لندن حاول أن يبحث عنها في كل مكان توجد فيه. وحين عاد إلى القاهرة احتار في هذا العدد الكبير من النصوص الذي بين يديه. كيف يقدمها للناس، وهو الشاعر الذي ليس له خبرة في أساليب البحث؟ ووجد الحل! سجل نفسه طالبا في جامعة القاهرة وأخذ يكتب بحثه عن الهلالية تحت إشراف أساتذة متخصصين.

الأبنودي والسادات

هنالك حكاية انتشرت في مصر، بسبب من سوء الفهم وبقدر كبير من سوء النية. لقد حاول بعض الشعراء الذين لا قيمة لهم أن يستغلوا هذه الحكاية ليقفزوا على أكتاف الأبنودي، وصدقهم بعض السذج.

والحكاية باختصار أن أنور السادات يوم افتتاح قناة السويس للملاحة، تحدث مع حاشيته بحضور بعض الصحفيين، قائلا إن ملحمة العبور تحتاج إلى شاعر عظيم ليكتبها، وإن خير من تتوافر فيه هذه الشروط هو الأبنودي. ثم أخذ يردد بعض قصائد الأبنودي، ومنها هذه الأبيات من أحدى قصائد «وجوه على الشط»:

«... أحْلى ما يعْمل إنْسان في حَياته يا وَلَدي
يزْرَعْ ضِل
أحْلى ما تْحِس
لَمَا الضّل اللي زَرعتُهْ تْشوفه مَرمي على وْشوش الناسْ

مِنْ شَجَرَةْ زَارعْها

مِن حيطْ مبْني...».

هذا ما نقلته الصحف في اليوم التالي. والذين شنوا الهجوم على الأبنودي اكتفوا بسماع هذا الكلام، وصموا آذانهم عن كلام الأبنودي. لقد قال الأبنودي عن ملحمة العبور:

«... يِلْكِزْني حسَّاني شهيد اكتوبَرْ

يَدٌ غَرْقانَه دم

وعيُّونْ طايِلْها الهم

يِسأَلني عنْ مُوته

ويْهِزُّني صوتُه

يقوللي:

لما انْتَ مَا بْتِكْرَهْش أمريكا

أنا مُت لِيه؟

واللّي قَتَلْني قوللي مينْ... بالضبط...؟

ولم يسمعوا الأبنودي وهو يتحدث عن العبور وعن الطبقة الجديدة:

اياني وَادْ مَصْرِ وابْنِ اكْتوبَرِ الأكبرْ

اللِي واجهتِ المدفَع القَاتلْ

ودَمِّي فُوقْ بَحْرِ الرمال شَنترْ...

ومُت... وانا أقُول يا مَصْرْ

وعْشِقْتِ موتي.

خلَي الكلام ياخُدْ بَراحه امَّالْ!

ما تْقُولْشِي حريّه...

وانا صوتي مشْ صوتي...

أنا ما احبّشْ أمْريكا
ولا احبّ الغَرْبْ
وِانْ كانْ دَهْ في بْلادْنا تُهْمَةْ
قبلْت أنا الاتِهامْ.

* * *

أنا اللي شايِفْ أمريكا
طايْحَهْ في شعْوبِ العَصْرْ
منْ حَقي أقول... يا مَصْرْ.
وتقوللي دُولةْ صَديقة
إيه اللي صَدّقْها؟
امّال دهْ مين اللي قتلْني في السويس وبورسعيد
مكتوبْ ما دام غنيت في يوم النكْسة
أغني يومِ النّصْرْ.
وأنا...
أحب اغنّي النصْرْ في بْلادي.
بشرْطِ... يبْقى النصْرْ نَصْرِ الناس.
نَصْرْ المكَنْ عَ الْفاسْ.
والعيشَةْ بالإحْساس.
والطّفْل والكُرّاسْ.
ورْغيف ما يِعْنيشْ في دُكانُهْ.
وابْكي ما تِبْكي يا فلِسْطين
يا روح الأرض العَربيةْ.
باعوكي النّخاسين
لِكْبارِ النّخاسين...».

لم يسمع هؤلاء السادة آلاف الأبيات من الشعر التي عبر فيها الأبنودي عن ضمير شعبه، واكتفوا بسماع كلمات السادات. وأغلب الظن أنهم عاجزون عن سماع خبر اعتقال الأبنودي.

إبراهيم أبوالعيون الذي يرد ذكره كثيرا في هذه القصيدة له حكاية. فهو من أقارب الشاعر، وقد غادر الصعيد منذ فترة طويلة مع مجموعة من «بلدياته» ليسكنوا منطقة الجناين قرب مدينة السويس، وهنالك اشتروا قطعا من الأراضي البور على شاطئ قناة السويس وقاموا باستصلاحها. وقد وثق الشاعر علاقته بهذه المجموعة - التي تضم بطل روايته الشعرية أحمد سماعين - واشترى خمسة فدادين من الصحراء ليقوم باستصلاحها وبناء بيت فوقها يستقر فيه نهائيا. ولقد أمضى الأبنودي فترة طويلة في هذه المنطقة خلال حرب الاستنزاف.

يحيى الطاهر عبدالله

لا أذكر السنة التي رأيت فيها يحيى للمرة الأولى. الأغلب أنها سنة ١٩٦١، أو ١٩٦٢. كان قد مضى على مجيئه للقاهرة، يومان. وجاء يزورني برفقة الشاعرين عبدالرحمن الأبنودي وسيد حجاب. كان، شابا نحيلا، قلقا، إلى درجة مَرَضية، لا يكف عن الحركة والكلام.

سألته عن عمله، فقال:

- قصّاص.

قلت:

- إنني أسألك عن وظيفتك، عن مصدر رزقك.

فقال:

- ما انا بقولك: قصّاص.

وعندما قلت له إن كتابة القصة ليست مهنة، قال بحماس إن هذا هو سبب انهيار القصة في مصر: هواية يمارسها الإنسان في أوقات الفراغ.

ولقد أقنعني يحيى، بأسلوب حياته فيما بعد، بأن كتابة القصة عمل كامل.

أذكر أنه في لقاء لنا مع يوسف السباعي -في عام ١٩٦٩- عندما بدأت الحكومة الناصرية تقترب من الأدباء الشبان وتحاول اجتذابهم كانت القضية الوحيدة التي طرحها يحيى في هذا الاجتماع هي مسألة القصة القصيرة كعمل كامل.

قال إن القصاص لا يستطيع أن يكتب أكثر من قصة واحدة في الشهر، وقد يمضي شهر أو أكثر لا يكتب فيها القصاص شيئا. ولهذا كان اقتراحه أن تكون مكافأة القصة القصيرة ثمانين جنيها بدلا من خمسة جنيهات، بحيث توفر له دخلا يكفيه لمدة شهرين.

أعود إلى لقائي الأول به.

لم يكن يحيى يحمل قصصه معه، بل كان يحفظها. قرأ تلك الليلة قصتين من قصصه. كانتا ذات لون صعيدي، ولكنهما متميزتان. الأولى كانت عن طفل أبيض

الشعر والحاجبين والجفنين. كان الطفل إذا خرج للهواء الطلق والشمس يصاب بالعمى، فالشمس تبهر عينيه بضوئها، فلا يستطيع السير إلا مغمض العينين. ثم جاءت عشرة أيام من العواصف الرملية، احتجبت فيها الشمس. عجز أهل القرية عن السير في الشارع. أما الطفل فانطلق يعربد، ويزعج الناس.

أما القصة الثانية فقد كانت عن أسطورة شعبية تدور حول ماكينة الطحين. الأسطورة تقول إن الماكينة لا تعمل بشكل جيد إلا إذا ابتلعت صبيا في داخلها، وطحنته.

كانت الدلالات السياسية للقصتين واضحة. ولكن أجمل ما فيهما هو الصورة الحية، الواقعية، والمقنعة للحياة في قرية صعيدية.

لم يدع يحيى لأحد منا مجالا لتقييم قصتيه، فقد أعلن، ببساطة، أنه قصاص مصر الأول.

سألته عن عدد القصص التي كتبها، فقال ثلاث قصص. وكان لا بد من التساؤل: كيف يمكن لمن كتب ثلاث قصص في حياته، أن يكون عمله الوحيد كتابة القصة، وأن يكون قصاص مصر الأول؟

لم أواجهه بهذا التساؤل، لأنه لم يتح لأحد فرصة الحديث أو النقاش. لقد وجهت إليه هذا السؤال بعد ثلاث سنين من هذا اللقاء. كنا نجلس في مقهى (إيزائيفيتش). وكان قد بدأ حديثه المعتاد. قلت له: إنني ـ أنا الذي سيتحدث هذه المرة. قلت له: إنك لا تكف عن مهاجمة الناس، وفي أحيان كثيرة بلا سبب واضح.

ـ أنا، يا اخوي، يا حبيبي؟

ـ أيوه.

ـ مثلا؟

قلت له: لقد هاجمتني، بدعوى أنني لست مصريا، وقلت إنه لهذا لا يحق لي الكتابة عن مصر، حصل؟

ـ حصل.

ـ السبب؟

ـ لأنك تهاجم ستالين في مقالاتك.

قلت له: إن هذا سبب وجيه ومنطقي.

في تلك الفترة، كان التيار الصيني في مصر له بعض الشعبية بين الشبان. ولأسباب، ليس مجال الحديث عنها الآن، كان أنصار هذا الاتجاه يعتبرونني عدوهم الأول.

وتشعب الحديث في تلك الجلسة بيني وبين يحيى. كان رأيي أن فكرة الرفض المطلق لكل شيء موقف صبياني، كما أن افتقاد القدرة على محاكمة الذات واعتبار كل ما تكتبه هو الشيء الوحيد الذي له قيمة فيما يُكتَب، هو أيضا موقف صبياني.

لم يناقش، ولم يحتج، بل اعترف بأن كل ما قلته صحيح. إنه متأكد أنني أحبه، وأريد له الخير، وأن ما قلته كان بدافع المودة والصداقة. وللمرة الأولى أرى يحيى هادئا وديعا، ومصغيا. وأصبح يشير فيما بعد إلى هذه الجلسة، بأنها غيرت مجرى حياته.

أذكر، عندما صدر أمر من وزارة الداخلية المصرية، عام ١٩٧٤، بترحيلي من مصر، أن يحيى جاء إلى بيتي فلم يجدني. فكتب رسالة حارة وصادقة ذكر فيها «أنت مصري أكثر مني و...». كان يشعر بالألم لتلك العبارة التي قالها ذات يوم عني.

ديناميات الصعيدي

ما الذي جعل يحيى يقبل نقدي لسلوكه ولقصصه؟

رغم المظهر العدواني، فلقد كان يملك ذكاء عمليا حادا. لقد أدرك أنني، في نقدي له، قد طرحت الخلفيات المستترة التي ينطلق منها. وكان يعتقد أن ذلك سر يجب ألا يبوح به. ولشرح هذه الخلفيات، لا بد من الابتعاد قليلا عن الموضوع.

القاهرة، بالنسبة للمصريين الذين يعيشون خارجها، هي مدينة الامتيازات والحضارة والمتعة. وأبناء القاهرة يتعالون على المصريين الآخرين، ويعاملونهم بخبث وسوء طوية. ابن القاهرة ـ في رأي الاخرين ـ سيء النية، مخادع، يريد دائما أن يخدعهم ويستغلهم.

أما رؤية ابن القاهرة للمصريين الآخرين فتتجسد في مقولات جامدة، وراسخة، لا تتغير: الصعيدي عبيط وساذج. يأتي إلى القاهرة، فيبيعه ابنها الفهلوي الترام، أو الهرم، أو ميدان التحرير. الدمياطي بخيل. عندما تزوره في بيته يقول لك:

ـ تتعشى والا أحْسنْ لك تنِامْ خفيف؟

ويقول:

ـ تِحبّ تشْرب كوكا كولا والا ساقْعةْ تؤْذيك؟

و:

ـ تِنامْ عَنْدِنا، والا في الأوتيل أريحْ لَكْ؟

وكذلك الأمر بالنسبة لأهل الإسكندرية وبورسعيد والمنصورة، وكل محافظات مصر. والمصريون يردون على تحدي القاهرة بعنف. إن أهل الإسكندرية يضيقون بأهلِ القاهرة، إلى حد أن معظمهم يمتنع عن السباحة في البحر، لأن أهل القاهرة «وسّخوه».

أما الصعيدي، فيعتقد أن أهل القاهرة مجموعة من الأفندية الناعمين، الذين يهربون عند أول لقاء حقيقي مع الصعيدي القوي الشجاع. لذلك، فهو عندما يجيء إلى القاهرة، يكون مليئا بالتحدي. يدخلها غازيا.

لقد اكتشفت هذا الإحساس عند معظم المثقفين من أهل الصعيد، الذين يعيشون في القاهرة: ابن القاهرة يمتلك امتيازات لا يستحقها، في حين أنه لا يجيد شيئا سوى خفة اليد والشطارة. وهذه يقابلها مكر الصعيدي.

بهذه الخلفية دخل يحيى الطاهر عبدالله القاهرة. وهو قد أدرك أنني ـ أنا الذي لست قاهريا ـ كنت أعرف هذه الخلفية، وأرى فيها تحديا بدائيا وصبيانيا. ومثل هذه المسألة لا يناقشها الإنسان مع الآخرين، بل يناقشها مع نفسه وحيدا.

التحولات

لم يغير يحيى من موقف الاسترابة والتحدي الذي اتخذه من القاهرة، ولكنه أعاد صياغته: سوف يتفوق على أهل القاهرة بأساليبهم ذاتها، بالنكتة وتدبير المقالب، بمعرفة أعماق القاهرة ذاتها كما لا يعرفها قاهري، بالكتابة المتميزة والمتمايزة عن كل

كاتب آخر.

مقالب يحيى الطاهر عبدالله

كان لنا صديق، ماركسي متعصب، وقارئ ممتاز، يتابع بشكل جيد الإنتاج الأدبي الغربي، ويكن احتقارا للمثقفين الذين ينقصهم الاطلاع الواسع الذي يمتاز به. وهذه الصفات كانت تثير نقمة يحيى، لأنها تضع الثقافة قبل الإبداع. كما كان يرى فيها استهانة الطبقات العليا الكسولة بأبناء الطبقات التي تجاهد لتحتل مكانها تحت الشمس.

وكان رد يحيى منسجما، تماما، مع شخصيته.

كتب رسالة بالآلة الكاتبة، موجهة من توفيق عويضة، رئيس المجلس الإسلامي الأعلى، إلى هذا الصديق. يطلب فيها منه الاستعداد للسفر إلى الباكستان ليمثل مصر في المؤتمر الإسلامي الذي سينعقد في كراتشي، حول مسألة الوضوء. وبوسائل أجهلها، وضع يحيى توقيع عويضة، وختم المجلس الإسلامي الأعلى. وعلى الفور قدم هذا الصديق، عندما وصلته الرسالة، طلب إجازة من العمل، وطلب سلفة اشترى بها بذلة جديدة تليق بمشارك في مؤتمر عن الوضوء. كما استخرج جواز سفر، وقام بالإجراءات كلها.

وعندما انكشف المقلب، قامت النيابة بالتحقيق. واتخذ الصديق موقفا نبيلا، حين رفض ذكر اسم يحيى في استجواب النيابة. ولكن المفارقة أحدثت دويا. فهذا الصديق المتعالي، المثقف ثقافة أوروبية، والذي ينظر إلى التقاليد باحتقار، انطلق كالصاروخ، متحملا نفقات باهظة، ليشارك في مؤتمر وهمي عن الوضوء، وفي الباكستان بالذات.

الشاعر يحيى الطاهر عبدالله

كان المرحوم الشاعر محمد الجيار يتصف بسذاجة لا براء منها. اتصل به مرة عبدالرحمن الخميسي، وأبلغه أن ملكة بريطانيا قررت منحه جائزة نوبل. صدق على الفور. وقال إنه كان يتوقع شيئا كهذا، لأنه كتب قصيدة يدعو فيها إلى الإخاء بين المسيحيين والمسلمين. وأخذ، في ساعة متأخرة من الليل، يتصل بالوزير وبالمسؤولين

في وزارة الثقافة يبلغهم النبأ. ورغم أنهم أبلغوه أنها جائزة سويدية، وأن لا علاقة للملكة بريطانيا بها، إلا أنه أصر، لمدة ثلاثة أيام، على تصديق النبأ.

أما ما وقع لمحمد الجيار مع يحيى الطاهر عبدالله، في مدينة الزقازيق، فقد كان أعجب وأغرب.

انعقد، في عام ١٩٦٩، مؤتمر للأدباء الشبان في مدينة الزقازيق. حضره حوالي ثلاثة آلاف أديب شاب، واستمر أسبوعين. وكنت شاهدا على ما حدث، حين بدأ يحيى مقلبه مع الجيار. أقنعه أنه شاعر صعيدي ناشئ، وأن أمه قد باعت أساورها الذهبية ليجيء إلى هذا المؤتمر، ويقدم نفسه، ثم شكى له أن شعراء القاهرة، وبخاصة أحمد عبدالمعطي حجازي، يحاربونه بقسوة، وسبب ذلك أن يحيى قد أعلن نفسه تلميذا لمحمد الجيار.

وقد قام الشاعر محمد عفيفي مطر بتأليف القصائد ليحيى، متضمنة أبياتا لمحمد الجيار، وإلقائها نيابة عنه ـ لأن الشاعر الصعيدي الناشئ خجول.

ولأسبوعين، كانت هذه الحكاية شاغل المؤتمر الرئيسي. فما تكاد تنتهي الجلسات الصباحية حتى يتجمع ثلاثة آلاف مشارك في القاعة الرئيسية يستمعون «لقصائد» يحيى الطاهر عبدالله. نرى محمد الجيار ويحيى جالسين في مكان الصدارة، ومحمد عفيفي مطر يلقي الشعر. وما أن تنتهي قصيدة حتى يقف يحيى ويقف الجيار، ويتعانقان طويلا ثم يجلسان وذراع كل منهما تحيط بالآخر ويعم التصفيق والهتاف الساخران.

وكان برنامج المؤتمر ينتهي كل ليلة بعرض مسرحي أو راقص، أو بقصائد يلقيها الشعراء. وفي الليلة المخصصة للفرقة المصرية للفنون الشعبية، التي نالت شهرة عالمية، كان الزحام شديدا. كان الحضور يزيدون على أربعة آلاف مشاهد. وقبل بدء العرض وقف محمد الجيار، وألقى كلمة يقدم فيها درة المؤتمر، الشاعر الصعيدي الشاب يحيى الطاهر عبدالله. «هذا الشاب الذي باعت أمه أساورها الذهبية حتى تتيح لكم أن تسمعوا صوته»، ثم شرح الجيار الموقف المخزي الذي يتخذه بعض الشعراء المعروفين من هذه الموهبة الناشئة. واستطاع يحيى أن يسرق الأضواء، في تلك الليلة، من فرقة الفنون الشعبية.

وفي اليوم التالي نشرت جريدة المؤتمر زاوية تحت عنوان «صح النوم يا جيار» تكشف اللعبة كلها. ولكن يحيى أقنع الجيار أن هذه مؤامرة من أحمد حجازي ليسيء للعلاقات بينهما. فاقتنع الجيار!

وعندما عاد أعضاء المؤتمر إلى أماكن نومهم، كان ليحيى مع الجيار حكاية أخرى. فقد أقنع يحيى الجيار أنه مصاب بحالة عصبية تأتي على شكل إغماء لا يفيق منه إلا عندما يوضع أمامه أربع زجاجات بيرة، وكيلو لحم مشوي. وبمجرد عودة يحيى إلى النزل، يصاب بحالة الإغماء، فيسرع الجيار ويأتي بالبيرة واللحم المشوي، فيفيق يحيى من الإغماء في الحال.

هذان مثالان من عشرات المقالب التي برع يحيى في تدبيرها. وأرجو أن أكون قد ألقيت الضوء على أحد جوانب شخصيته، حين يستغرق، بكل كيانه، في لعبة ما. إنه يعيش اللعبة حتى النخاع.

يحيى وأعماق القاهرة

الأغلب أن يحيى قد أخطأه التعبير، حين كان يرى أن القصة عمل كامل. التعبير المناسب، في حالة يحيى، هو أن «القصة» حياة كاملة. فلم تكن عنده مجرد مجازفة في اللغة أو التكنيك. لم تكن مجرد بحث في أساليب جديدة للتعبير. كانت هذا، وبالإضافة إليه كانت تلك الجسارة في معرفة الحياة، والتقاط الخبرة بحد السيف—إن صح التعبير. كانت القصة بالنسبة له استنزافا لشبابه وصحته، ومنح كل نقطة من التجربة الإنسانية البعيدة عن المألوف، لا لطرافتها، ولكن لأنها تكشف بعدا جديدا من الحياة، والتجربة الإنسانية، لا يتاح له في أوساط المثقفين.

لهذا نعرف دلالة تلك الليالي التي كان يعيشها مع المعمدين، سكان المقابر، الذين يحاولون نسيان بؤسهم في عبق الحشيش. ونعرف دلالة التسكع في حواري السيدة نفيسة، ومنطقة الخليفة، والذوبان في شوارع إمبابة الضيقة المزدحمة، وبولاق الدكرور.

لقد وصل يحيى إلى مرحلة أشبه بالاستشهاد، حين رأى في جسده وسيلة للوصول إلى عالم التجربة، الخاص به جدا. وعندما كان يعيش تجارب الحياة كانت طاقاته الانفعالية تستنفر إلى أقصى حد. وتظل هذه الحالة لأيام عدة. والأعصاب

المشحونة لا تعرف الراحة أو الاعتدال. وتعجز الخمر، وحتى المخدرات، عن تهدئته.

هنا يصل يحيى إلى قمة شغبه، يستثير الشجار كلما كان ذلك ممكنا. رأيته يتشاجر مع خمسة أشخاص في ليلة واحدة. ورغم أن معظمهم كانوا يفوقونه جسديا، فإنه كان يندفع إلى العراك بحركات سريعة تشترك فيها كل أطراف جسده، ولا يتوقف إلا عندما يبدأ بالاستعداد لجولة أخرى. لم يكن غريبا، بعد هذا كله، أن يصل يحيى إلى مرحلة انهيار جسدي وعصبي كاملين، لا حل لها إلا بدخوله المستشفى.

ليس في نيتي، هنا، أن أكتب دراسة نقدية عن أعمال يحيى، ولكنني سوف أتحدث عن أثر حياته، المشحونة بالخبرة والانفعال، على كتاباته.

لقد ارتاد يحيى مناطق جديدة في تجربته القصصية، تمايز بها عن القصاصين المصريين الآخرين. لم تكن الدلالة الاجتماعية أو السياسية تقلقه كثيرا حين يكتب، أي ان ما كان يشغله هو استعادة تجربة الحياة في الصعيد، كذكرى. من هنا أصبح من الممكن إضافة رؤاه وإضفاؤها عليها. وهو يختار تلك المفاصل المحرمة، المشحونة بانفعال مكبوت. مثال ذلك: العلاقة بين المحارم، والشذوذ الجنسي، والموت الخ... معبرا عنها من الداخل. وهذا يعني تصوير قسوة الكبت الاجتماعي التي تصل إلى حد القتل، وعنف التمرد الذي اتخذ أشكالا منحرفة ومأساوية للتعبير عن ذاته.

بهذا، وعدا استثناءات قليلة في أعمال نجيب محفوظ وإدوار خراط، فإن يحيى يتفرد بتعبيره عن عمق إحساس الإنسان بالخطيئة والندم، عندما تجتاحه رغبة محرمة عنيفة لا يستطيع التحكم فيها. إن عالمه يقع في النقطة الفاصلة بين الخطيئة والندم.

ويتفرد يحيى بالتعبير عن حساسية جديدة تجاه العالم، لم تعرفها القصة العربية من قبل. الطبيعة تبدو في قصصه مسكونة. إنها ليست تلك الطبيعة الجميلة التي يستمتع بها من يقوم بنزهة. وليست الطبيعة للأطفال المرفهين: التي تمتلئ بالأرواح الجميلة، حيث الزهور تبتسم للطفل المطيع. ولكنها طبيعة مسكونة بأرواح الشر والعنف. إن حقل العدس، الذي يحتوي جثة القتيل، يظهر لنا في صمته المريب، وتوقعه لحدوث شيء، وكأنه الوحش القاتل الذي أزهق روح القتيل وتمدد متمتعا في شبه غفوة، متحفزاً للانقضاض على فريسة جديدة. والمرأة، في قصصه، محملة بتاريخ من

القهر، والخطيئة، والبؤس. إنها ليست نمطا. والصعيدي القادم إلى القاهرة لا نراه، عند يحيى، من خلال مطالعة خارجية، قاهرية، ولكننا نراه الصعيدي، بكل تراثه الذي يعيش في مدينة غريبة قاسية.

وإذا كان لنا أن نتألم بحق لوفاة يحيى، فذلك بسبب موته المبكر، قبل أن يعبر عن خبرته القاهرية بشكل واف. إن معرفته بأعماق القاهرة كانت مذهلة، وهي معرفة تمتزج بها المعايشة والعلاقة الحسية والحب الحقيقي، فأية ثروة خسرناها.

ليلة معه في أعماق القاهرة

حياة الكاتب في القاهرة تصبح، في لحظات، كابوسا لا يحتمل. القراءة والكتابة. الخروج إلى المقاهي نفسها، الوجوه هي ذاتها، والإشاعات متوقعة، تسمعها وكأنك سمعتها من قبل. ثم الحديث عن القراءة والكتابة، تصغي إليه وكأنك تصغي لذاتك. وأنت لا تملك الجسارة، ولا روح المخاطرة لتكسر هذه الدائرة المقيتة. فالخروج عنها قد يكلفك ضياع وقت مخصص للقراءة أو الكتابة أو الراحة. وأنت لا تملك هذا الترف.

في ظهر أحد أيام الصيف كنت أعيش هذا الإحساس بقوة. فقد انتهيت من كتابة رواية. وأصبح مرأى الورق والكتب يثير في نفسي الغثيان. قررت أن أذهب إلى مقهى ريش، وأن أجلس وحيدا. رأيت يحيى يجلس وحيدا، ساكنا. قلت له إنني لا أريد أن أتحدث عن الكتابة ولا الكتب ولا السياسة، ولا أريد أن أجالس المثقفين، ولا أن أسمع إشاعات. هل فهمت؟

وفهم يحيى، لم يكن من النوع الذي يحتاج إلى تفسير. لقد أدرك حالتي وعرف ما هو مطلوب.

قال:

ـ اشرب قهوتك، وقوم بينا.

سرنا نحو باب اللوق، ثم انحرفنا إلى شارع نوبار، متجهين إلى السيدة زينب. سرنا صامتين، فيحيى يعرف أحياناً متى يصمت.

جلسنا في مقاه بائسة، وشربنا شايا أسود لا طعم له. كان يحيى يحدث بعض

معارفه من أبناء هذه المناطق، ويحكي لي عنهم بإيجاز.

عند الغروب سار بي في المنطقة الواقعة بين حي السيدة ومنطقة الخليفة. ودخلنا بوابة كبيرة أفضت بنا إلى حوش واسع. واكتشفت أننا في وسط ربع كبير الحجم. في الحوش عدد من الحنفيات يستقي منها أهل الربع الذين لا يملكون حنفيات داخل بيوتهم.

كان الحوش محاطا بعشرات الحجرات، فبدا أشبه بخلية النحل. والحجرات ترتفع أربعة طوابق. في كل طابق ما يزيد على مئة حجرة، وفي كل حجرة تعيش عائلة بأكملها، كان معنى ذلك أن هنالك ما يزيد على ألفي إنسان يعيشون في هذا المكان الضيق.

وكان سكان الربع تشكيلة غريبة من البشر. هنالك خادمات يعشن مع أزواج لا يعملون، وقرداتية يربون القرود ويدربونها لاستعراضها في أحياء القاهرة الراقية. وهنالك مومسات، وقوادون، ونشالون، ولصوص هاربون من السجن، وهنالك حجرات عارية يعيش فيها مجاذيب السيدة: رجال يرتدون العمم الخضراء، وقلائد ذات خرز يحتوي على كل الألوان.

صعدنا إلى الطابق الأول، ودفع يحيى الباب دون استئذان. دخل ودعاني للدخول. كانت الحجرة واسعة. قرب شباكها العالي سرير نحاسي كبير تنام فوقه امرأة. في العادة ينام الكبار فوق السرير، وينام الصغار تحته. ويحدث أن يستعمل الزوج والزوجة المكان الذي تحت السرير، إذا رغبا في ممارسة الجنس في النهار. فتحت السرير، والملايات مسدلة، لا يستطيع الداخلون أن يكتشفوا وجودهما.

اقترب يحيى من المرأة النائمة وأمسك بكتفها وأخذ يهزها. فتحت عينيها، وقالت:

- أهلا يا سي يحيى.

قال لها:

- أُمّال الحاج مبروك فين؟

قالت:

- زمانه جاي، اتفضلوا استريحوا.

وعاودت النوم.

فتح يحيى الشباك، فبدت الغرفة بشكل أوضح. كانت غرفة فقيرة، ولكنها نظيفة. كان هنالك دكة خشبية، ومرتبة ملقاة على الأرض. جلسنا على المرتبة، واتكأنا على مخدات موضوعة فوقها.

حدثني يحيى عن الحاج مبروك أنه رجل في حوالي الخمسين، يضع قدرة الفول على عربة يد، ويبيع الفول في الحواري الشعبية. وهو رجل يحب شرب الحشيش، وشديد التدين.

بعد قليل رفعت المرأة رأسها، ونظرت إلينا وقالت:

ـ لا مؤاخذة يا سي يحيى. لا مؤاخذة يا أستاذ... أصلي مبارح ما نمتش. ثم رفعت عنها الغطاء، وهبطت من فوق السرير... لم تكن بحاجة إلى ارتداء ملابس إضافية، فقد كانت ترتدي ملابسها كاملة.

قالت:

ـ منوّرين.

قال يحيى:

ـ دا نُورِك.

سارت المرأة إلى نهاية الحجرة، وأخذت تغسل يديها ووجهها، وعادت وهي تجفف وجهها بفوطة كبيرة الحجم ناصلة الألوان. جلست على الكنبة، وبدأ حديث طويل بينها وبين يحيى. أخذ يسألها عن أخبار بعض سكان الربع وأحوالهم، وهي تجيب.

بعد قليل دخلت شابة عرفنا أنها ابنة الحاج مبروك. متزوجة، وتسكن مع زوجها في الحجرة المجاورة.

ـ سا الخير يا سي يحيى. سا الخير يا أستاذ!

وبحثت عن حلة أخذتها وخرجت.

بعد الغروب بقليل جاء الحاج مبروك يرافقه رجل آخر. وقد علمت، فيما بعد، أنه من عادة الحاج مبروك ألا يعود للبيت إلا ومعه رجل غريب لا يجد مأوى، يستضيفه

حسنة لله وتقربا منه.

رحب بنا الحاج مبروك بحرارة، وعاتب يحيى لأنه لم يره منذ زمن. أما أنا فقد قدمني يحيى باسم الحاج محمد، من سكان المدينة المنورة. قال إن بيتي ملاصق لقبر الرسول، فعلا مقامي كثيرا عند الحاج مبروك، واعتبر زيارتي بركة حلت ببيته.

كان الحاج مبروك قد جاء معه ببعض الفول. وضع جزءا منه في طبق لحفيده ـ ابن ابنته ـ الذي ينتظر جده كل ليلة، ليتعشى معه.

دعانا للطعام، ولكن يحيى أصر على أن يذهب ويجيء بطعام إضافي. غضب الحاج مبروك، ولكن يحيى أوضح له أن الطبيب منع الحاج محمد ـ الذي هو أنا ـ من تناول الفول والطعمية، ووصف له طعاما خاصا.

أقسم الحاج مبروك أنه هو الذي سيذهب ويجيء بالطعام، فقال له يحيى:

ـ أنا أخف منك يا حاج.

وغادر المكان.

لن أستطيع أن أصف كل ما حدث تلك الليلة. لقد امتلأ المكان بأهل الربع، رجالا ونساء، وسهرنا حتى الصباح. ولم أشعر قط بقربي من روح الشعب المصري كما شعرت به تلك الليلة. ولاحظت أن جميع الحاضرين يعرفون يحيى ويكنون له مودة خاصة.

كان يحيى يغادرنا أحيانا ليقوم بزيارة درويش ينام على بسطة السلم، جاء بفراشه هناك، واعتبر البسطة سكنا له. وفي ليالي الشتاء الباردة يدعوه الحاج مبروك ويستضيفه طيلة فترة الشتاء. وفي أحيان أخرى يقوم بزيارة عائلة أخرى منعتها ظروف قاهرة من السهر معنا.

* * *

لم يكن يحيى يعيش الحياة كمراقب محايد يطالعها وهي تتكشف ببطء أمامه، بل كان يشحنها بكل توتره وحيويته، بكل ذكائه وجسارته، حتى تعطي سرها. ذلك ما شهدته تلك الليلة، التي أمضيناها في ضيافة الحاج مبروك. كان يضع الجميع في دوامة التوتر، والتساؤل، والدهشة، فيظلون طيلة الوقت يكشفون معطياتهم، يعرضون تجاربهم، ويتساءلون عن دلالتها. كل شيء مباح، عند يحيى، للوصول إلى

الحقيقة المدهشة التي تختفي في قلب حواري القاهرة.

كان له، دائما، علاقات خاصة، حميمة، مع رجال ونساء المكان. وكان يمتلك خلفيات لما يدور أمامه وصل إليها عبر هذه العلاقات. وكان يتعمد إثارة خلافات أو مواجهات بين أفراد، حتى يستطيع أن يصل إلى عمق ما يحدث. وكان هو، دائما، متأهبا للعطاء، للصداقة، لخوض معارك يدوية تعرض حياته للخطر. ومن خلال ذلك كان يعيش التجربة بعمق وخصوصية.

معايشة الموت

حين هجر يحيى وظيفته كأمين مستودع في قرية في أقصى الصعيد، كان يعلم كم هي سخيفة حياة المثقف، وكم هي محدودة تجاربه. إن حياة المثقف الفقير في مصر تنحصر في خطوط دائرية، يصبح الخروج عنها مجازفة غير مأمونة العِواقب.

هنالك مثقفون يعملون في وظائف قاتلة للروح والموهبة. ورغم قلة مردودها المادي، فالموظف لا يستطيع أن يهجرها. فالجوع مصيره إن فعل.

هنالك آخرون يعيشون حياة زوجية كالكابوس. كابوس للاثنين. ولكن من يستطيع أن يجازف بالتخلي عن بيت عمل طويلا لإقامته، واستدان ليؤثثه. إن الانفصال يعني أن يبدأ - بعد هذا العمر كله - من جديد.

أما أولئك الذين يعيشون في ظروف معقولة نسبيا، فيفقر حياتهم وروحهم الخوف من فقدان امتيازاتهم. إنهم يعيشون في بلد رب العمل الواحد. بكلمة واحدة، يمكن أن يتحول هؤلاء إلى أناس لا يجدون ما يأكلون.

وحين يقيم هؤلاء صلات خارج إطار دورة حياتهم، فهم يحذفون كل ما هو حيوي وخصب في هذه العلاقة. يمنعهم خوف الخديعة، أو فقدان الاحترام، أو الخوف من إضاعة الوقت، من إقامة علاقات حميمة. لذا فهم يكتفون بعلاقات عملية، باردة، ونمطية.

كان في تكوين يحيى ما يرفض هذه التحديدات. وهو، حين قرر أن يجعل من كتابة القصة حياة كاملة، فقد امتلك حرية نادرة. تحرر من الخوف من الفقر، لأنه عاش بدون مطامح مادية، وبدون حاجات. تحرر من رعب أن يفقد احترامه في نظر

الآخرين، لأنه كان يعيش ضمن شروطه الخاصة. وهو قد تجاوز ذلك البرود الذي يميز علاقة المثقف بالفئات المسحوقة من الشعب، لأنه كان يعيش كواحد من هذه الفئات.

كان التكوين الروحي والعصبي ليحيى الطاهر عبدالله يدفعه لأن يعيش حياته دون قيود، ودون التفات للمواضعات.

أذكر مرة أننا كنا جالسين في مقهى ريش. وكان نجيب محفوظ ويحيى موجودين. وكان خليل كلفت يجلس بجوار يحيى. ولم يكن مع الاثنين سجاير، ولا نقود لشرائها. ومن عادة نجيب محفوظ، في مثل هذه الجلسات، أن يداوم النظر إلى ساعته، لأنه نظم حياته على أساس أن «يشرب» سيجارة في كل ساعة، وعندما يحين موعد تدخين السيجارة، يخرج نجيب محفوظ علبته بسرعة. يتناول سيجارة منها، ويعيدها إلى جيبه بالسرعة نفسها.

قال يحيى له، وهو يفعل ذلك!

ـ أعلى.

نظر إليه نجيب بدهشة، فقال يحيى:

ـ أعلى بالسجاير.

وشرح له أنه هو وخليل لا يملكان السجاير ولا النقود لشرائها، وأن الرجل الجدع يجب أن يضع علبة سجايره على المائدة ليأخذ منها من يرغب في ذلك.

كان ارتباك نجيب محفوظ لا حدود له. أخرج علبة سجائره بسرعة، ووضعها في يد يحيى، ونادى الجرسون، وطلب منه أن يشتري له علبة سجاير جديدة. وساد الصمت فترة كان نجيب خلالها يحاول أن يستعيد تماسكه وأن يتغلب على خجله.

وأذكر ليلة زواج يحيى. كانت حدثا لا ينسى. كان الحفل متواضعا جدا. أقيم في بيت شقيق العروس، الناقد عبدالمنعم تليمة. وكان حاضرا كل من سليمان فياض وزوجته، وعبدالرحمن الأبنودي وعطيات الأبنودي، وسيد حجاب، وعبدالحميد حواس، وأنا.

كانت العروس هي التي أعدت المازة، ثم جلست بيننا كأنها واحدة منا وليست

هذه ليلة فرحها. وبدأت المتاعب عندما طلب يحيى منها أن تشرب الخمر وتدخن الحشيش، والعروس لم يخطر ببالها قط أن تدخن سيجارة يوما في حياتها، أو أن تشم رائحة الخمر.

قالت العروس إنها لا تستطيع أن تشرب أو تدخن.

وأخذ يحيى يحتد:

ـ ليه؟ عيب؟

قالت:

ـ لأ، مش متعودة.

توجه إلينا يحيى ليشهدنا، وقال:

ـ ماما آلت لها: عيب تقعدي مع الرجالة، والخمرة حرام يا شاطرة، واللي يشربها يروح النار.

قالت:

ـ ما أنا قاعدة معاكو. بس مش متعودة على شرب الخمرة.

التفت إلينا يحيى:

ـ اسمعوا والنبي، بتقول خمرة!

أمسك بزجاجة البيرة، وقال:

ـ دي بيرة يا شاطرة.

ثم أمسك بزجاجة البراندي:

ـ ودي براندي.

قلت له:

ـ كفاية يا يحيى.

وأخذ يزعق:

ـ انت عايزني يا غالب أتجوز واحدة حافظة وصايا أمها. واحدة تقول: شرب الخمرة ـ اسمها الخمرة ـ حرام.

قلت:

ـ ما انت تجوزتها خلاص، يا يحيى.

وأخذ يحيى يصعّد الموقف. ولم يتوقف إلا عندما هددنا كلنا بالانصراف.

ولم يكن موقف يحيى هذا مجرد نزوة عصبية، بل كان يعكس روحه على حقيقتها: إنه، وقد رفض كل القيود والقيم والمواضعات القمعية التي تحدد حرية الإنسان وتقيد رغبته في التعبير عن نفسه بكل طلاقة، فهو لن يرضى أن تقوم بذلك فتاة مهذبة. إنه، بتصرفه مع زوجته على ذلك النحو، يكون قد «ذبح القطة» في الليلة الأولى. وهذا التعبير ينصرف إلى عادة قديمة يذبح فيها الزوج في ليلة دخلته قطة ليدخل الرعب في قلب زوجته ويفرض عليها احترامه.

ولعل أغرب تجارب يحيى الحياتية هي ما يمكن أن نطلق عليه اسم «معابثة الموت». ولم تقتصر هذه المواجهة على نمط الحياة الذي يعيشه. إن الجسارة والعنف، اللذين كان يواجه بهما الحياة، كانا يحملان في داخلهما تلك المواجهة. كما كان بالإمكان أن نلمسها في الاستغراق الذي يصل إلى حد تدمير الذات في التعرف على الحياة والاستمتاع بها.

كان في هذا العنف الخطر تجسيد لغريزة الموت، بالمعنى الفرويدي. ولكن تلك نظرة سطحية لشخصية يحيى لأن من يعرف يحيى، كما عرفته، يدرك أن وراء سلوكه ذاك، تكمن الرغبة في التحرر من ذلك الخوف من الموت، الذي يدمر طعم الحياة، ويحد من القدرة على الاستغراق فيها.

قلت: إن هذا جانب واحد من هذه المعابثة الخطرة. أما الجانب الآخر، فهو ما صنعه نفسه. فهو قد تعود أن يعيد بناء مواقف الحياة ولحظاتها، ليخلق منها لحظات مشحونة، معطاء. كان هذا هو طابع الدعابة عنده، وطابع معايشة الفئات المسحوقة، وطابع العلاقات الجسدية التي يقيمها، وطابع الذكريات التي تتحول إلى كتابة فنية. وقد اخضع يحيى معابثته للموت لهذه الدينامية السلوكية نفسها.

كان ذلك في عام ١٩٧٠. التقيت بخليل كلفت في ميدان طلعت حرب. قال لي:

ـ سوف أنقل إليك خبرا سيئا، سيزعجك أنت بالذات.

وانزعجت، بالفعل، قبل أن أعرف الخبر.

ـ ماذا حدث؟

قال:

ـ إن يحيى مصاب بسل العظام، وإنه بحاجة إلى علاج سريع. وإذا لم يتم له ذلك، فسوف يموت خلال ثلاثة شهور.

ـ ولماذا لم يدخل مستشفى؟

قال خليل إن يحيى حساس، ووجوده في مكان قاتم، مليء بالموت، سوف ينعكس بشكل سيء عليه. إن الحل الصحيح هو علاجه في البيت (وكان يقيم هو وخليل في بيت واحد).

الصورة التي ارتسمت في ذهني ليحيى، في تلك اللحظة، صورة إنسان قد فقد القدرة على الوقوف والحركة، ملقى على السرير، يحتاج إلى من يطعِمه. ولكنني فوجئت بيحيى بعد نصف ساعة يجلس في مقهى ريش صحيحا، معافى. استقبلني بحماس، وأعلن لي أنه سوف يموت بعد ثلاثة شهور.

كان هنالك أكثر من مفارقة في هذا الموقف: أن يمتلك الإنسان كل هذه الحيوية وهو مشرف على الموت... أن يتوهج الإنسان حماسا وهو يعلن نبأ موته القريب... أن يحدثني عنه خليل بتلك اللهجة التراجيدية، وأن يترفق في إبلاغي الخبر، بينما يحيى يعلن الخبر على الملأ بفرح لا يستطيع كتمانه!

سألته عن التفاصيل، فأخبرني أن صديقه، وهو طبيب، قد لاحظ بروزات عظمية في صدره، فقال له إن هذه البروزات هي أحد مظاهر سل العظام. وأمسك بيدي، وجعلني ألمس تلك البروزات.

قلت له:

ـ هل قمت بفحوص طبية؟

ـ لا، المسألة واضحة.

ـ وماذا سوف تفعل؟

ـ سوف أعالج نفسي في البيت.

قلت له:

ـ ألا تعتقد أنك يجب أن تبدأ أولا بإجراء الفحوص الطبية، ثم تدخل مستشفى؟

أطال يحيى في الحديث ـ فقد كان متوهجا ـ وقال إنه سيفكر بأحسن الحلول لهذه المسألة.

ثم جاء آخرون، وحدثهم يحيى عن مرضه، وعن موته المحتم بعد ثلاثة شهور. وكان في قمة حيويته.

ثم كانت تلك الليلة التي كنا نسهر فيها مع عدد من الأصدقاء. كان يحيى حاضرا، وكذلك خليل كلفت، وعدد آخر من الأصدقاء. بدا يحيى مكتئبا، مهموما. شرب نصف زجاجة ويسكي، دون أن يخلطها بالماء أو الثلج، خلال أقل من ساعة. ثم انبرى يهاجمني:

ـ أنا أواجه الموت، وغالب يعيش مطمئنا. صديقته بجواره، ولا شيء عدا ذلك له أهمية. في هذه اللحظة أجد مناسبة لفرز الناس وتصنيفهم. وأنا واثق أن غالب لن يعيش هادئ البال ولا مرتاح الضمير بعد موتي. وأنا أحب الحياة، وسوف أعيش. سوف أقاوم الموت. إنها تجربة علمتني الكثير عن نفسي وعن الآخرين، وهي ستمر. ولكنك ستتغير في نظري. وتكلم كثيرا جدا: مواجهة الموت تجربة، وكل شيء سوف أراه في ضوء جديد.

وفجأة نهض وأخذ يرقص. كان رقصا مدهشا استمر أكثر من نصف ساعة. لم يخطر ببال أي من الحاضرين ـ وأنا منهم ـ أن يحيى راقص ممتاز. تحول جسده إلى حركة سريعة، وأنيقة، ومتدفقة. كان رقص رجل.

وعندما جلس، واصل حديثه على الفور:

ـ قلت لك إنني أحب الحياة، وسوف أصارع الموت حتى يهرب ويبعد عن طريقي.

قلت:

ـ ما المطلوب مني يا يحيى؟

ـ لا شيء، لا شيء على الإطلاق. أنا إنسان بلا أصدقاء. حتى أنت لم تعد صديقا. وهذا يعني أنه لم يعد لي أصدقاء.

قلت:

ـ سوف أقول لك ما هو مطلوب منك: أن تتوقف عن الابتزاز بموتك القريب والمحتم. أقول هذا لمصلحتك، لأنه لا أحد يأخذ موضوع مرضك بشكل جدي. كما عليك أن تقوم بإجراء الفحوص الطبية حتى تتأكد، أساسا، من وجود هذا المرض. وإذا ثبت أنك مريض بالفعل، فأنا أقول أمام الجميع إنني على استعداد لإدخالك مستشفى السل، درجة أولى، ودفع كل التكاليف.

وشاع الحديث الذي دار، وأصبح الجميع يواجهونه به. فأجرى الفحوص الطبية المطلوبة، وثبت أنه صحيح الجسد.

لقد قسوت على يحيى، لأنني حدست حقيقة موقفه. كان مبهورا بفكرة الموت، بفكرة مواجهته ومعايشته. لم يكن الموت بالنسبة له نهاية للحياة ـ فقد كان يعلم أن أصدقاءه لن يسمحوا بذلك ـ بل كان بعدا جديدا، مدهشا، وفنيا للحياة. ولم يرد أن يتخلى عن هذه التجربة. فبسبب ثرائها، كانت تجسد طموحه كله: أن يجعل من جسده وحياته وسيلة لاستكشاف مناطق جديدة في كتابة القصة.

لم يكن تكوينه الروحي ليقبل، أو حتى ليدرك، كون الموت سكونا أبديا ونهائيا.

آخر رسالة بعث بها يحيى لي، قال فيها إنه انتهى من كتابة روايتين. وكنت قد كتبت تقريرا عن كتابه «حكايات للأمير»، وقدمته إلى وزارة الثقافة والإعلام العراقية، فنشرته. وأرسل لي قصة نشرتها في حينها، واتفقت معه على أن يكتب بانتظام، حتى أستطيع أن أدبر له دخلا منتظما يساعده في التركيز على الكتابة.

وكان آخر ما وصلني من يحيى هو خبر موته العبثي والمجاني. فقد كان يحيى يجتاز الطريق عندما دهمته سيارة مسرعة!

مات، وقد أخذت تجربته في القاهرة تتشكل. وهي تجربة فريدة، وتعبيره عنها كان سوف يتجسد بشكل متميز.

من هنا، نستطيع إدراك مدى خسارة القصة بموته. فقد مات في قمة عطائه ونضوجه.

تيسير السبول

يبدأ (كامو) روايته (الغريب) هكذا:

« اليوم ماتت أمي، أو ربما ماتت الأمس. لا أعرف. تلقيت برقية من مأوى العجزة تقول: توفيت والدتك. الدفن غداً. لك أصدق مشاعر الأسى. ومثل هذا القول لا يفيد بشيء. ربما ماتت يوم أمس».

وعندما طلب إجازة من رب العمل تصوّر (ميرسو) أنه غضب، فقال: إن موت أمه ليس غلطته. وعندما سُئل عن السبب الذي جعله يطلق الرصاص على البدوي، قال إن ذلك بسبب ضوء الشمس. فكيف نصف رؤية (ميرسو) للعالم؟ إنها رؤية تلغي المنظور أو البعد الثالث من الصورة من العالم من حوله، فيصبح ذا بعدين. أي انها تفتقد بعدها الاجتماعي، بعد التقاليد والقيم والمفاهيم التي صاغت البشر ومؤسساتهم الاجتماعية التي تشكل بمجموعها الرؤية الكلية للذات وللآخرين.

يطلق الوجوديون على هذه الحالة [حالة (ميرسو) في « الغريب » وحالة (روكانتان) في «الغثيان»] صفة العبثية المضحكة. لقد شاعت ترجمة Absurd بالعبث، في الأدبيات العربية. ولكن الكلمة الأصلية تحتمل المعنيين. إنها الحالة التي يفقد فيها الإنسان ثقته بكل المسلمات الاجتماعية ويكون عاجزاً، في الوقت ذاته، عن إيجاد قيمه الخاصة والتزامه النابع من ذاته.

يرى (كامو) أن هنالك خيارين أمام إنسان كهذا: الإنتحار، أو بناء التزام نابع من ذاته. وقد اختار (تيسيرسبول)، مع الأسف، طريق الانتحار.

ومأساة (تيسير) هي مأساة الشباب العربي، الذي تم إدخاله في دائرة شريرة ومفرغة. ولكنها صادفت في (تيسير) حالماً كبيراً ذا حساسية مرهفة فكانت الفاجعة.

إن الشباب العربي، و(تيسير) بشكل خاص، قد تخلّى عن مسلّمات مجتمع متخلف، واتخذ بدلاً منها مسلمات الديماغوجية السياسية، اليقين والامتثال نفسيهما. قال له الديماغوجيون: «إن الأهداف الكبرى للعرب : الوحدة، والديموقراطية في أعلى أشكالها، والعدالة الاجتماعية والرفاه، وسحق الأعداء، سوف تتم بسرعة، ودون جهد كبير».

من خلال هذه الديماغوجية، بنى صورة جميلة لعالمه المقبل الذي سوف يتحقق بسرعة ودون جهد. والسمة الأساسية للديماغوجية أنها تبسيطية، تغفل أو تجهل تعقيدات الواقع، ومن ثم تقفز من فوقها. رأى (تيسير)، وشباب جيله، أن الواقع لا يطيع حلمه، فانساق إلى الرؤية العبثية المضحكة، حيث فقد كل شيء معناه، وأصبح مضحكاً.

كانت روايتي «الضحك»، التي كتبتها قبل رواية «أنت منذ اليوم» بفترة طويلة، تعبر عن الأزمة ذاتها. ففيها تتفتت رؤية كاملة إلى شظايا عبثية.

إذاً، هذه هي المشكلة... الفاجعة: أمام عالم شديد التعقيد، لا تحدد مساراته الأحلام الوردية والنوايا الطيبة لشباب لم يرغبوا في رؤية تعقيده، بل يتحدد سيره بمصالح ونوايا واستراتيجيات الداخل والخارج المتقاطعة والمتعارضة... أمام عالم كهذا وقف (تيسير) –ونحن كلنا– يعلن خيبة أمله لأن أمته لم تطع أحلامه، ولأن الزعماء الديماغوجيين، أنصاف الأميين، لم يفوا بوعودهم. وهكذا أصبح كل شيء مضحكاً، بلا معنى. عالم بلا منظور، كل ما يدور فيه عشوائي، لا يندرج في سياق رؤية أو نظرية موحدة. فكيف عبر (تيسير) في روايته : «أنت منذ اليوم» عن هذه الرؤية الفاجعة؟

رواية «أنت منذ اليوم» تعكس في بنيتها تهشم الرؤية المتكاملة: لوحات قصيرة متتالية، لا يربطها زمان أو مكان أو حدث واحد. تتاليها يأخذ شكل القصيدة الجاهلية، حيث يتم الترابط بين الأجزاء من خلال التداعي. فتصير الصورة، أو مشاعر اللحظة، صوراً ومشاعر تخضع لعملية التداعي هذه. وهذه الرواية بذلك تشكل خروجاً عن نمط الكتابة العربية السائد.

وللتداعي بين المشاهد دينامية خاصة. فما يعاش في اللحظة الحاضرة، أي ما هو عياني ومباشر، يستدعي ذكرى قديمة، تستدعي بدورها مشاعر وأحاسيس قديمة وجديدة. أي أن مجرى الوعي لا يتم على مستوى واحد، بل على مستويات متعددة، فهو الحاضر المباشر، وهو تاريخنا الشخصي. وهو، أيضاً، ما احتفظت به الذاكرة من حكايات وأحداث.

إن الرابط بين مستويات التداعي، عند (تيسير)، ينبثق من عناصر المفارقة،

والتناقض، والانفعال. فالعياني يستدعي نقيضه، أو من يشكّل مفارقة معه، أو يستثير إحساساً مماثلاً، ولكنه قديم. يعني هذا أن الرواية تعتمد اللحظة الحية، المعاشة حاضراً، عبر تداعيات تنفتح على أكثر من مستوى.

ولا تقتصر هذه الدينامية على العلاقة بين المشاهد، بل تقوم أيضاً على العلاقات بين العناصر المكوّنة للمشهد. وعلينا أن نتأمل جيداً هذه العلاقات -التي سوف نسميها تقنيات- لأنها أهم ما قدم (تيسير) في تاريخ إبداعه الموجز والواعد.

سوف نبدأ بتقنية سوف نطلق عليها اسم (السخرية من الذات). ولتسهيل الحديث سوف نورد اقتباساً من الرواية. كان على الراوي (عربي) أن يسكن مع شاب غريب الأطوار لمدة يومين، يرحل بعدهما الشاب ويترك الحجرة (لعربي). يصعد الدرج ويقدمه السمسار إلى المجنون «أسمر، أصلع الرأس، مع أنه شاب:

- الأخ من أين؟

سألني. أجبت:

- بدوي.

فهش مرحباً.

- الله يحييكم البدو. فيكم أصالة.

شكرته وأخبرته أن الأصالة معدومة لدينا كما لدى الآخرين. وفهم أنني أتواضع فحسب».

إن المؤلف، هنا، لا يتقمص شخصية الراوي. فالراوي جزء من اللحظة، والمؤلف يستشرفها. رغم ذلك هنالك السخرية من الذات التي يستعملها الكاتب كثيراً. وهذا شديد الندرة في الرواية العربية. الروائي العربي، عادة، يلجأ لتبريز الذات وتزيينها عندما يختار شخصية تنطق باسمه. أي أنه -في هذا- لا يستشرف اللحظة ولا الموقف، ولكنه يغرق فيهما.

هنالك قول لـ(غاستون باشلار): إن المبدع الحقيقي هو القادر على أن يسخر من ذاته. وأعتقد أن ما يعنيه (باشلار) هو ربط الإبداع الحقيقي بالموضوعية، لأن السخرية من الذات تعني محاسبة الذات بتجرد، وتعني أيضاً انفتاحاً على التجاوز.

دعونا نقرأ هذه الفقرة:

« قال –الراوي– للرفاق إنهم عانوا من نقص الكراسات العقائدية هناك وإنه يعترف بنقص ثقافته ويريد المزيد فطمأنوه وامتدحوا رغبته».

نلاحظ أن الجملة خالية من النقط والفواصل التي استبدلت بها واو العطف. إنها بهذا تخرج عن إيقاع الكتابة الأدبية لتندرج في إيقاع الكلام اليومي. فالسخرية من الذات تنبثق، أولاً، من هذا الإيقاع الملهوف للعبارة، وتأتي كذلك من رغبته الواضحة في استجداء المديح، وقد تحققت هذه الرغبة «فطمأنوه وامتدحوا رغبته».

والمصدر الثالث للسخرية من الذات، هو أن الراوي يكشف نفاقه بالذات؛ ففي حين يطالب بزيادة الكراسات العقائدية، يقول لنفسه: « غير أن الكراسات الحزبية تضجره. لقد عرف بأنها متشابهة، ولا معنى لتوزيعها كل أسبوع».

ويستعمل المؤلف تقنية أخرى للسخرية من الآخرين، تعتمد التقنية السابقة نفسها، في وجه من وجوهها، وهي تحويل الحديث المباشر إلى حديث غير مباشر. مثال ذلك وصفه لردود فعل الناس بعد انفكاك الوحدة بين مصر وسوريا:

« ففرح بعض الشعب وابتأس بعض الشعب، وصمت كثيرون. غير أن المذيع طالب الناس ألا يحزنوا، ووعد بوحدة صحيحة تقوم بين كل العرب. إلا أن هناك من لم يصدق، فبكى ما استطاع البكاء، ووجد أفراد لزموا الفراش مرضاً، ثم أبلوا بعد يوم أو اثنين...».

إن السخرية، هنا، تتولد من وضع سياق في القول بدلاً من سياق آخر. إن عبارة «ووجد أفراد لزموا الفراش، ثم أبلوا بعد يوم أو اثنين...» ذات نكهة جسدية خالصة، يكون استعمالها في العادة للحديث عن إنسان أرهقه العمل، أو أصيب بالزكام، فلزم الفراش يوماً أو يومين.

وهكذا فإن إحالة مشاعر وطنية إلى حالة جسدية خالصة تجعلها مضحكة. يشبه ذلك قولنا في وصف إنسان إنه كان شجاعاً وسميناً. إن اقتران الصفتين، المادية والمعنوية، يجعل قولنا مضحكاً.

نجد الشيء ذاته في فقرة أخرى:

« كف خطيب مسجد الجامعة عن مهاجمة الاشتراكيين والملحدين وكرّس خطبه لمهاجمة ملابس النساء القصيرة وأمور تخصيصية أخرى».

فالانتقال من مسألة مهمة إلى أخرى تافهة يثير الضحك.

وأما تحويل الحديث المباشر إلى حديث غير مباشر فهو واضح في الاقتباسات السابقة. منها:

« غير أن المذيع طالب الناس ألا يحزنوا، ووعد بوحدة صحيحة... إلا أن هناك من لم يصدق، فبكى ما استطاع البكاء...».

المذيع يصدر أوامر لا يمكن أن تطاع؛ إذ طالب الناس ألا يحزنوا، وكأن الحزن يأتي بأمر، وينتهي بأمر مضاد. كما أنه يعطي وعوداً محددة بقيام وحدة صحيحة لم يكن قادراً على تحقيقها. إنه مضحك في أوامره ووعوده. وكذلك كانت استجابة المستمعين، فبدلاً من اكتشاف حماقة المذيع انخرطوا في البكاء.

عندما نتأمل هذه العبارات جيداً نكتشف أن حماقة المذيع اتضحت لنا بسبب استعمال تقنية القول غير المباشر. يكفي أن نعيد هذه العبارات إلى أسلوب الخطاب المباشر، أي نقل كلام المذيع كما قاله، حتى يتضح لنا أنه فقد طابعه المضحك، وأصبح مجرد مادة إعلامية عادية لا تثير السخرية.

إن استعمال المؤلف لهذه التقنية يتميز بالأصالة، ويكشف عن حرية داخلية يمتاز بها الفنان الموهوب.

ولكن، لماذا تثير هذه التقنية مثل هذا الأثر القوي على المتلقي؟

أعتقد أننا نجد الإجابة عند (باختين). يرى (باختين) أن كل قول يفترض مستمعاً. إن هذا الافتراض يحدد أسلوب صياغة القول ومضمونه. فما الذي فعله المؤلف من خلال هذه التقنية؟

لقد ألغى هذا الافتراض، فبدا القول مجانياً.

ربما كان أهم التقنيات التي استخدمها (تيسير) عن موهبته، هي تلك التي يستعملها في إقامة العلاقات بين المفردات التي تشكل المشهد. إن تلك المفردات غير محالة إلى بناء ذهني – إلا كإطار عام– ولا إلى الحبكة الروائية، بل إلى ردود الفعل

التلقائية. إن هذا يمنح الرواية طزاجة متجددة.

يقول الراوي في وصفه لامرأة عجوز كانت تحاول أن تعبر الجسر، الذي دمرته الطائرات الإسرائيلية، إلى الضفة الأخرى من النهر:

«... ورغم أنني سمعت دائماً من يتحدث عن صفرة الوجوه الخائفة، فلم يحدث أن رأيت وجهاً صغيراً كهذا، مصفراً تماماً كقشرة ليمونة، دون رواء القشرة».

إن المؤلف يقيم علاقة بين الذاكرة والواقعة العيانية: صفرة الوجه الخائف كصورة رسخت في الذاكرة وهذا الوجه الأصفر الصغير. إن لهذه العلاقة بين المعطيين وظيفة إبستمولوجية (معرفية) محددة، فالمسلمات القائمة في وعينا (ولا وعينا) تحال إلى مضمونها الواقعي ليتم نفيها أو تأكيدها.

إن قاصاً مثل (يوسف ادريس)، مثلاً، يسعى إلى تحطيم قبْلياتنا، أي أفكارنا الثابتة عن العالم. فصورة السفاح الرهيب في خيال الطفل تنهار عند رؤيته —كان ضئيل الحجم— كما تعاني مزيداً من الانهيار عندما يراه ينتحب لأن زوجته تخونه. هذا في روايته (الغريب)، أما في روايته القصيرة (قاع المدينة) فنشاهد القاضي، رمز الوقار والعدالة، وقد تحوّل إلى مراهق يختلس النظرات إلى فخذي الخادمة، وهي تمسح البلاط.

وهذه وظيفة إبستمولوجية لأنها تقودنا إلى جوهر المعرفة؛ إذ هي ليست مجرد معلومات يحشى بها الدماغ، بل اقتراب تدريجي ومستمر نحو الحقيقة. يتم ذلك من خلال تحطيم أطر معرفية قديمة، انسلخت عن معطياتها الواقعية، وأصبحت مجرد أشكال فارغة، واستحداث أطر جديدة انبثقت من الواقع لتوها. وبكلمة أخرى فإن المعرفة عملية متصلة، مستمرة إلى ما لا نهاية، تقوم على تحطيم القديم وبناء الجديد.

سوف نورد مثالاً آخر يكشف زاوية جديدة من هذه التقنية:

« على المصلبات ترتفع لافتات الدعاية الانتخابية:

(صوت الإسلام تحت قبة البرلمان، انتخبوا...)

(إليكم مرشح العمال والفلاحين، ممثل الكادحين...)

(من أجل القضاء على الإستعمار والصهيونية، انتخبوا...)

رأيت ملابس النساء في الفترينات، ألوانها عديدة وكلها معروضة بشكل خلاب».

إننا هنا أمام انطباعات أولى: اللافتات الانتخابية، وملابس النساء. حاسة البصر أقامت العلاقة بين الاثنين. التشابه بين الدعاية الصاخبة التهريجية للمرشحين وبين العرض الحسي (الخلاب) لملابس النساء، يجمع بينهما.

« ورأيت مزيداً من اللافتات : (من أجل حياة برلمانية ديمقراطية سليمة، انتخبوا...) ، وتذكرت (عائشة). لقد أضعتها إلى الأبد».

هنا يتبع المؤلف توارد خواطر الراوي، فضياع الحياة البرلمانية ذكّره بضياع (عائشة). نرى ذلك أيضاً في رد فعل الراوي على حديث الشاب غريب الأطوار:

« شرح لي أن الزعيم لم يجبن، ولم ترجف خلجة واحدة فيه حين واجه الموت. وأفادني أن الزعيم أعدم نصف واقف على ركبتيه. فدهشت، وكنت أعتقد أنهم يعدمون واقفين».

ألا تذكرنا هذه الاستجابة برد فعل (ميرسو) في «الغريب»، حين أهمل المسألة الأساسية، وهي موت أمه، وانشغل في تحديد اليوم الذي ماتت فيه. فما هي دلالة هذا الانحراف عن الموضوع الأساسي؟

في السيرة الذاتية لـ(فوركي) يشهد الطفل دفن والده. يراهم يهيلون التراب في القبر المفتوح فيأخذ في البكاء. وعندما يسألونه عن السبب، يقول إنهم جرفوا الضفدعة مع التراب، فدفنوها. فأنّبته جدته وقالت له إن عليه أن يبكي لموت أبيه، لا لموت الضفدعة.

إن الطفل، هنا، هو صوتنا الواقعي والحقيقي، لأنه يدلنا على الارتباط الواقعي لتداعياتنا. إن الضرورة التي تحتم الارتباط بين موت الزعيم والإعجاب بشجاعته، وبين علم (ميرسو) بموت أمه والتفجع الفوري عليها، وبين موت الأب وبكاء الطفل، هي ضرورة قسرية يتم فيها إخضاع تداعيات تلقائية للقفص الحقيقي للمواضعة

الاجتماعية. فعبر هذه المواضعة، يصبح ما يحدث واجب الحدوث، أي أننا نلغي الحياة لمصلحة القيم الاجتماعية الصارمة. هكذا يصبح السؤال المطروح: هل الأدب يعبر عن التجربة كما عشناها، أم هل تتم مصادرتها خضوعاً للطقوس الاجتماعية؟ إن تهمة قتل البدوي تجد رافداً لها في ملاحظات مدير مأوى العجزة حول سلوك (ميرسو) خلال جنازة أمه:

« ورداً على سؤال آخر، قال إنه فوجئ بهدوئي يوم دفن والدتي، ولقد سئل عما يعنيه بقوله (هدوء) فنظر المدير إلى حذائه، وقال إني لم أبد الرغبة في مشاهدة أمي،ولم أبك مرة واحدة عليها، وإنني ذهبت فوراً إثر دفنها، دون أن أنحني بكل حواسي فوق قبرها.

وقال إن شيئاً آخر فاجأه أيضاً: فقد ذكر له أحد مستخدمي الجنّاز أنني كنت أجهل كم تبلغ أمي من العمر». وتبلغ هذه الاتهامات حداً جعل المحامي يتساءل: « أخيراً، نريد أن نعرف ما إذا كانت التهمة الموجهة إلى موكلي هي دفن أمه، أم قتلُه رجلاً؟ »، فيصرخ المدعي العام: « نعم، إنني أتهم هذا الرجل بأنه دفن أماً بقلب مجرم».

فما هي خطيئة (ميرسو) الحقيقية؟

إنه وقد فقد القدرة على فهم المنظور، أو بُعد المسلمات الاجتماعية، قد خضع تماماً لتداعياته التلقائية، وأصبح سلوكه نتاج رؤية يظهر فيها العالم وقد اتسم ببعدين. وهكذا نستطيع القول إن خطيئة (ميرسو) الكبرى التي تم تضخيمها إلى الحد الأقصى هي أنه لم يخضع تداعياته للمواضعة الاجتماعية.

عند (تيسير)، في هذه الرواية، لا تقيم تداعيات الراوي اعتباراً للمواضعة الاجتماعية، ولا للمنطق الاجتماعي الذي نطلق عليه صفة الحس السليم. دعونا نقرأ هذه المقاطع من الرواية:

« ولاحظ عربي أن الخادمة التي يحشرونها تنام معه في الغرفة... كانت غائبة عن حسه لفترة. ثم عراها واكتشف أن جسدها الداخلي نظيف جداً، فجاس خلاله بلذة. ويبتئس حين يرى أن وجهها، بعد أن تضع ملابسها، وسخ جداً...».

« ولأن الخادمة ظلت وسخة الوجه، أحب من بعيد صبية سمراء تغدو لمدرستها كل صباح في الميعاد نفسه...».

هنا نجد الانطباعات الأولى للراوي، التي حددها منطق تداعياته الخاص. إنها تحيلنا إلى تداعياتنا نحن، حين لا يحكمها منطق المسلمات والطقوس، أي عندما نكون أحراراً. وبهذا المعنى نستطيع القول إن الأدب الجيد يحررنا. كيف؟ سنشرح ذلك بعد قليل.

والآن، هل نستطيع أن نضع هذه الملاحظات المتفرقة في سياق مفهومي منسجم؟ سنحاول ذلك.

نتبين أهمية التقنيات التي استخدمها (تيسير) في «أنت منذ اليوم» عندما نقيم رباطاً بينها وبين مسألتين: وظيفة الأدب، وجماليته. إحدى وظائف الأدب، وأخطرها، أنه يجعلنا نعيش تجارب حياتنا اليومية مرة أخرى، ولكن برؤية وفهم مختلفين. إن تجاربنا اليومية مستلبة لأنها محالة دوماً إلى إطار مرجعي متكلس، فقد مضمونه الواقعي وأصبح شكلاً فارغاً، وأعني بالإطار: المسلمات الاجتماعية. يكفي أن نطرح على المواضعة الاجتماعية سؤالاً منطقياً واحداً حتى يتكشف لنا فراغ هذا الشكل الميت. إن لهذا الشكل -بالطبع- مضمونه، ولكنه أولاً ليس ما يدعيه؛ وثانياً: مضمونه الأساسي مضمون قمعي.

مثال ذلك أننا نوافق أن تعمل الفتاة موظفة. وقد يكون من مقتضيات عملها أن تجلس مع واحد من زملائها في حجرة واحدة مغلقة، لا يدخلها أحد إلا بإذن. ذلك مقبول تماماً. ولكن حين يدعوها هذا الزميل إلى شرب فنجان قهوة في مكان عام، فإن موافقتها تصبح فضيحة. هذا هو منطق المواضعة الاجتماعية: الخلوة مع رجل لست ساعات يومياً أمر مقبول، والجلوس في مكان عام أمام مئات الأعين شيئ مستنكر.

ما هو المضمون الحقيقي لهذه المسلمة المتناقضة؟

وراء ذلك استعباد المرأة واعتبارها وسيلة إنتاج بلا حقوق. فخلوتها مع الرجل تأتي بالمال، وجلوسها في مقهى يحقق العكس، ويعطيها حق الراحة والمتعة، وهذا أمر غير مقبول. إن المسلمة الاجتماعية بتصلبها وعنجهيتها تخفي مضمونها الوحشي

بغلاف من الحرص على شرف المرأة وسمعتها.

وهكذا تصبح ردود فعلنا وأفكارنا وانفعالاتنا مقننة. إننا نلغي أبعادها ونقتصر على ردود الفعل التي جددتها القيم السائدة. أما الكيفية التي يتم بها ذلك فتنقلنا إلى البحث في آلية الجهاز العصبي للإنسان، وهذا البحث يحتاج إلى متخصص. يكفي أن نقول إن التداعي الحر -للأحداث والأفكار- يتوقف، أو ينحرف نتيجة لكوابح في الجهاز العصبي مصدرها القمع الإجتماعي بكل أشكاله.

من هنا تبرز الوظيفة الخطيرة للأدب الجيد: إنه يقدم لنا تجاربنا الخالية من الحياة والمعنى ليشحنها بطاقة معرفية هائلة. فعندما نقرأ في رواية (أنت منذ اليوم) أن الراوي زهد في جسد الخادمة لأن وجهها يكشف عن وساخته عندما ترتدي ملابسها، فإن الرواية تجردنا من مسلمة طبقية وتكشف لنا رغباتنا الحقيقية. كذلك فإن العقل الطقسي يقبل خطبة المذيع الحمقاء: لا تحزنوا، سأحقق لكم وحدة صحيحة. ولكن بمجرد أن نصيغها على شكل خطاب غير مباشر يكتشف العقل الخامل أنه انخدع، لأن المؤلف قد غيّر الشكل النمطي للخطاب. فلم نعد في خطبة المذيع مضمرين كمستمعين، بل أصبحنا نقاداً.

دعونا نقرأ:

« وقال لنفسه: أحب أن أحمل وشم دولة عظيمة. أنا متأكد من هذا. غير أن الكراسات الحزبية تضجره. لقد عرف بأنها متشابهة، ولا معنى لتوزيعها كل أسبوع. يسقط الاستعمار. نعم، لكن كيف؟ لم تكن الكراسات مفصلة، ولم تحمل له الاكتفاء».

لقد أدرك أن الحزب الذي ادعى أنه الشكل الملائم للمضامين الجديدة، الحاضرة والمستقبلية، قد أصبح شكلاً فارغاً: تكراراً لقول مبهم، لا يحيلك إلى واقع أو إلى ذاتك، بل إلى نفسه كإطار مرجعي. أصبح طقساً اجتماعياً. لذلك كان مفهوماً أن يستقيل من هذا الحزب. إنه بذلك يحتج على فراغ الشكل، ويدعونا إلى الاحتجاج عليه. بهذا تصبح الحياة، من خلال الأدب، تجاوزاً مستمراً. فالإنسان ينفتح على معرفة لا نهائية. وهذا ما وصفناه قبل قليل بأنه «عملية» تمييزاً لها عن تكديس المعلومات.

«وأنت منذ اليوم» لا تكتفي بصياغة الحدث اليومي في شكل جديد، بل تمنحنا حرية التداعي، التي يوقفها ما يسمى عادة الحس السليم. فهي حين تطلق حرية دفع الواقعة العيانية إلى كامل ترابطاتها وتداعياتها، فإنها تحرض آلية أخرى على العمل بكامل طاقاتها، نعني بها «آلية العقل»، التي ينفتح أمامها مجال المضي في محاكماتها حتى نهاياتها المنطقية. إن العقل يفعل ذلك بعد أن يكون قد امتلأ بالمضامين الحية التي تخلصت من عبء الأشكال المتحجرة التي تكتم أنفاسه.

هذا عن علاقة هذه التقنيات بوظيفة الأدب، التي حددناها بقولنا إنها وظيفة معرفية، فماذا عن علاقتها بالمعطى الجمالي؟

الفصل بين وظيفة الأدب وجماليته فصل تعسفي. فوظيفة الأدب جزء من جماليته. ولكننا نستعمل هذا الفصل للإيضاح الجمالي. يعني، إضافة إلى الوظيفة، الكفاءة التي ينقل بها الأديب تجربته إلى المتلقي. واستعمال التقنيات التي ذكرناها كان، بهذا المعنى، جميلاً. إنها تحدد التجربة اليومية، فتثير خيال المتلقي ووعيه لتجربته الخاصة. إنها تعرض الوجوه الجديدة للحدث فتوقظ جهازاً عصبياً تعوّد التكرار، وبالتالي تعوّد تلقي وقائع الحياة وهو نصف نائم. ولكنه يستيقظ أمام الجدة.

وبكلمة أخرى، فإن جمالية هذه الرواية تكمن في طزاجتها، في كشفها لواقع نعيشه، ولكننا لا نعرفه. إن هذه الطزاجة بالذات تجعل من القارئ مبدعاً.

أدباء علموني... أدباء عرفتهم

يمثل هذا الكتاب نوعاً أدبياً جديداً في الأدب العربي المعاصر إذ تتضمن فصوله ضرباً من سيرة ذاتية - فكرية / أدبية، ومعالجات نقدية معمقة، ومعالجات نظرية وثقافية وسيكولوجية، وتأملات في الحياة العربية، وتصاوير فنية لشخصيات أدبية وثقافية؛ كل ذلك في إطار نص واحد له الكثير من سمات النص الروائي.

إن شخصية غالب هلسا الفذة ومواهبه العديدة (روائياً وناقداً ومفكراً ومثقفاً مناضلاً) لا تظهر في مكان واحد، كما تظهر هنا، وهو ما يجعل قراءة هذا الكتاب مدخلاً ضرورياً للاقتراب من هذا العملاق الأدبي العربي: غالب هلسا.

يعطينا غالب هلسا في كتابه هذا، كما في كتبه الأخرى، القدرة على الإمساك بأعنة الحياة من جديد؛ ويحررنا من أفكارنا المسبقة وإحباطاتنا ويأسنا، وبالأخص من خضوعنا غير الواعي لتأثيرات الأيديولوجيات المعادية للإنسان. ويمكننا من إعادة اكتشاف أنفسنا وبيئتنا. وذلك في أسلوب يجعلنا نكتشف ثانية أن في القراءة متعة نادرة.

ناهض حتر

دار التنوير العلمي

منشورات 96

الشهيد عبد الوهاب الكيالي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

الغلاف: زهير أبو شايب